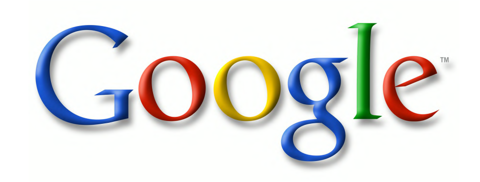
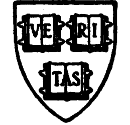
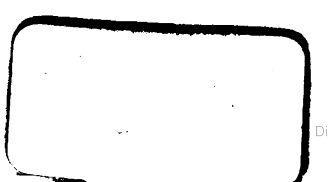



Digitized by Google




VE
RI
TAS



Revue Musicale.

TOME II.

DE L'IMPRIMERIE DE E. DUVERGER,
RUE DE VERNEUIL, N° 4.

REVUE

MUSICALE,

PUBLIÉE

PAR M. F. J. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE,
ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

PREMIÈRE ANNÉE. — TOME II.



Paris,

AU BUREAU DU JOURNAL, RUE BLEUE, N° 4.
SAUTELET ET Cie, PLACE DE LA BOURSE.

1828

REVUE MUSICALE

PUBLIÉE PAR M. FÉTIS,

PROFESSEUR DE COMPOSITION A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE,
ET BIBLIOTHÉCAIRE DE CET ÉTABLISSEMENT.

N° 25. — AOUT 1827.

EXAMEN DU TRAVAIL DE M. VILLOTEAU SUR LA MUSIQUE DES PEUPLES ORIENTAUX.

TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE.

DES INSTRUMENS.

L'EXAMEN de la première partie des recherches de M. Villoteau sur la musique des Orientaux a démontré que le savoir, le soin, la conscience ont présidé à son travail; encore n'ai-je pu donner qu'une idée fort imparfaite du mérite d'un ouvrage, qui ne peut être bien connu que par une lecture attentive des mémoires dont il se compose.

Celui qui concerne les instrumens sera l'objet de cet article; il n'est pas moins intéressant que les premiers, mais il est plus difficile de l'analyser, parce que les détails techniques dont il est rempli ne peuvent s'abréger. Je serai donc forcé de me renfermer dans la partie historique.

Le premier instrument qui se présente à nous est ce fameux *E'oud*, qu'on trouve également chez les Arabes, les Persans, les Turcs, les Égyptiens, enfin dans toutes les contrées de l'Asie et de l'Afrique policées. M. Villoteau nous apprend que le nom d'*E'oud* n'est point un nom propre, mais un mot qui, dans la langue arabe, signifie toute espèce de bois, une machine, un instrument quelconque. Comme nom d'un instrument de musique, il a passé dans

plusieurs langues, et y a été plus ou moins altéré. Les Turcs, en confondant en un seul mot l'article et le nom *el-e'oud* (l'e'oud), en ont corrompu l'orthographe, et l'ont écrit comme ils le prononçent, *laoutah*. Les Espagnols, qui, selon toute apparence, reçurent le même mot directement des Sarrasins, en ont moins altéré la prononciation et l'orthographe dans *laoudo*. Le même nom a été écrit par les Italiens *leuto*, et prononcé *léouto*, puis ils ont écrit *liuto*, qu'ils prononçent *liouto*. De tout cela nous avons fait *luth*. Il faut avouer que voilà une origine qui ressemble un peu à celle d'*Alfana* de ce bon Ménage.

Quoi qu'il en soit, l'E'oud est un instrument de l'espèce des guitares, dont la forme ressemble à celle d'une poire un peu aplatie par le bas; il est monté de quatorze cordes qui ne donnent à vide que sept sons, parce qu'il y en a deux à l'unisson pour chaque note; enfin il se pince avec un *plectre*, comme la mandoline. Ce plectre est fait en écaille ou en plume d'aigle. La longueur totale de l'instrument est de sept cent vingt-six millimètres (environ vingt-six pouces); ses cordes sont de boyau et diffèrent peu de grosseur; le dos, ou la partie convexe du corps sonore, qu'on nomme *qaca'h*, est composé de vingt-une côtes de bois d'érable, séparées par vingt petites bandes ou filets en bois de Sainte-Lucie; c'est sur les deux dernières côtes ou filets que pose la table. On voit que l'Eoud ressemble beaucoup à notre mandoline pour la forme, mais non pour la grandeur, ni pour la nature de ses cordes.

Tel est l'instrument qu'on peut regarder comme la base des orchestres orientaux. Il arrivera sans doute à quelqu'un de mes lecteurs de sourire de pitié en voyant ceci: doucement, monsieur le rieur! sachez que ce petit instrument, avec ses cordes à l'unisson et son plectre, a opéré des merveilles aussi bien qu'un autre. Si vous en doutez, voici une petite histoire qui vous le prouvera autant qu'une histoire peut prouver quelque chose. Sachez donc que le fameux docteur *Farabi* ou *Fariabi*, ou *Abou-Nassar-Mohammed Turkhani*, se trouvant un jour à la cour du sultan de Syrie, *Seif-ed-Doulat*, prit un *E'oud*, et joua

une pièce de sa composition qui mit la cour du prince en si belle humeur que chacun éclata de rire; que jouant ensuite une autre pièce, il fit pleurer l'assemblée à chaudes larmes, et qu'enfin ayant changé de mode, il endormit l'auditoire. La tradition de ce dernier effet n'est pas perdue; mais le fait n'est pas moins honorable pour l'E'oud et pour celui qui le jouait.

Il est un autre instrument qui joue un grand rôle dans la musique orientale; c'est celui qu'on nomme en général *tanbour*, que Laborde écrit mal à propos *tambour*, et qui n'a aucun rapport avec l'instrument barbare qui sert à régler la marche des troupes européennes. Le *tanbour* est un instrument de l'espèce des mandolines; il est monté de cordes de métal; son manche est divisé en touches fixes, et on le joue avec un plectre en écaille ou une plume d'aigle. Comme il y a plusieurs sortes de *tanbours*, on les distingue ordinairement par une épithète qui se joint au nom générique : ainsi l'on dit *tanbour kebyr tourky*, grand tanbour turc, ou grande mandoline turque; *tanbour charqy*, tanbour oriental; *tanbour boulgary*, tanbour bulgare; *tanbour bouzourk*, grand tanbour persan, et *tanbour baglamah*, tanbour ou mandoline d'enfant.

Le *tanbour kebyr tourky*, ou grande mandoline turque, est un instrument haut d'un mètre trois cent quarante millimètres, c'est-à-dire d'un peu plus de quatre pieds, dont le manche et le chevillet occupent 1 m 015; le corps de l'instrument n'a pas tout-à-fait un pied. La partie postérieure de la caisse est bombée et plus qu'hémisphérique; la partie plate, que nous nommons *la table*, est parfaitement ronde. Les cordes sont au nombre de huit, et ne donnent que sept sons à vide, parce qu'il y en a deux pour une note; les autres sont accordées à l'octave : mais comme le manche, excessivement long, est divisé en trente-sept touches fixes, il en résulte que chaque corde peut produire trente-huit sons enharmoniques renfermés dans l'espace de deux octaves et un ton. L'étendue totale de l'instrument est de deux octaves et une quinte.

Je regrette de ne pouvoir rapporter ici la savante dis-

cussion par laquelle M. Villoteau entreprend de prouver que cet instrument est le *magadis* des anciens : les bornes de cet article ne permettent pas d'entrer dans d'aussi grands détails. Je me bornerai donc à dire que ces détails sont remplis d'intérêt et peuvent servir à éclaircir un point fort obscur de l'histoire de la musique.

Le *tanbour charqy*, ou mandoline orientale, est moins grand que le précédent. Il a la forme d'une longue poire un peu aplatie, et son manche est divisé en vingt-une touches fixes. Les cordes sont au nombre de cinq : trois sont de laiton, les autres sont d'acier. Elles ne rendent que trois sons à cause des unissons de l'accord. Cet accord est singulier. Les deux premières cordes donnent à vide le *sol* de notre clé ordinaire sur la seconde ligne ; la troisième rend le son du *ré*, une quarte au-dessous, et les deux autres celui du *la*, en remontant d'une quinte. On trouve à Venise un instrument du même genre, en usage parmi le peuple, et accordé de la même manière.

Le *tanbour boulghary*, ou mandoline asiatique, est le plus petit des instrumens du même genre, car il n'a que 578 millimètres de hauteur totale. Il n'est monté que de quatre cordes d'acier et de laiton, dont trois ont le son de *la* à vide du violon, et la quatrième celui du *ré* du même instrument. L'étendue totale de son échelle est de deux octaves.

Les autres variétés des mandolines de l'Orient ne présentent rien d'assez intéressant pour mériter d'être détaillé. Ce sont toujours des instrumens plus ou moins grands, montés de cordes métalliques, qu'on frappe avec un plectre, et dont le manche est divisé en touches fixes.

Les Arabes et les Persans se servent d'une espèce de viole ou instrument à archet qu'on appelle *kemâmgeh roumy*, viole grecque. C'est un instrument qui a beaucoup de rapport avec notre ancienne viole d'amour. Ses dimensions tiennent le milieu entre le violon et la quinte ou alto. Il est monté de douze cordes, six mobiles et six stables. Les cordes mobiles sont faites de boyau et sont tendues sur le manche, en passant sur un chevalet. Les cordes stables sont

faites de laiton : mais au lieu d'être tendues sur le silet et sur la touche, comme les autres, elles passent en dessous, au moyen du vide que l'on a conservé entre les parties et la tige du manche, afin que ces cordes puissent y être introduites et vibrer librement sans heurter le bois d'aucun côté; ensuite elles traversent le chevalet par de petits trous pratiqués dans son épaisseur vers la moitié de sa hauteur, vont s'attacher par-dessous le tire-corde à l'extrémité opposée à celle où sont attachées les cordes mobiles de boyau.

Ce qu'il y a de singulier dans cet instrument, c'est son accord, qui est le même à peu près que celui d'une basse de viole de Gaspard Duiffoprugcar, luthier tyrolien du seizième siècle. MM. Choron et Fayolle ont donné dans leur *Dictionnaire des Musiciens* l'accord de cette basse, qui a appartenu à M. Roquefort.

Parmi les diverses autres espèces d'instrumens à archet qui portent le nom de *kemângeh*, viole ou vielle, il n'en est pas de plus singulier que la *kemângeh à gouz*. Elle a la forme d'une sphère dont on aurait retranché le tiers. Le corps est composé d'une noix de coco, coupée un peu au-dessus de la moitié de sa profondeur. Une peau tendue sur l'orifice sert de table d'harmonie. Un long manche y est attaché; une tige de fer qui traverse l'instrument lui sert de pied; deux cordes, formées de crins de cheval, et tendues sur un chevalet, complètent ce mélodieux violon, qui se joue avec un archet. Son étendue totale est de deux octaves et demie.

La *kemângeh fark* ne diffère de la précédente que parce que son accord est d'une quinte plus aiguë.

Le *rebab*, dont le nombre de cordes varie de deux à une, est encore un instrument à archet de l'espèce des kemângeh. Il est plat, et n'a guère que deux pouces d'épaisseur; il a la forme d'un trapèze, dont le sommet est parallèle à la base, et dont les côtés sont égaux; les éclisses seules sont en bois, la table d'harmonie et le dessous de l'instrument sont en parchemin tendu. Il est traversé par une tige en fer qui sert de pied pour le poser. On le joue avec un archet. Le plus répandu est celui qui n'a qu'une

corde, laquelle est accordée au *ré* de la clé de sol, au-dessous de la portée. L'étendue totale de son échelle est d'une sixte mineure. Voilà sans doute un instrument bien barbare; mais, comme le remarque M. Villoteau, il ne sert presque jamais qu'à régler l'intonation des voix ou des autres instrumens; c'est un véritable *tonarion*.

Les peuples qui habitent l'Égypte font usage de deux instrumens de l'espèce de nos tympanons. Le premier est le *qânon*, qui est monté de soixante-quinze cordes de boyau; l'étendue totale de son échelle est de trois octaves et une quarte, les notes sont au nombre de vingt-cinq; en sorte qu'il y a trois cordes pour chaque son. On joue le qânon avec un plectre en écaille qui a environ trois pouces de longueur. L'autre instrument est le *santir;* il est monté de cordes métalliques, et se joue avec deux baguettes. Les chrétiens d'Orient et les juifs seuls jouent du santir. Les Égyptiens et les Arabes le méprisent à cause de cela.

L'espèce de lyre éthiopienne qu'on appelle *kissar,* et dont le nom donne lieu à M. Villoteau de faire un rapprochement avec notre mot de *guitare*, n'a cependant point d'analogie avec cet instrument; c'est une véritable lyre à la manière des anciens. Les Barabras ou Berbères qui habitent près de la première cataracte du Nil, sont les seuls qui s'en servent; M. Villoteau remarque qu'elle ressemble exactement à celle de Mercure, décrite par Homère dans son hymne à ce dieu. C'est une simple sébile de bois, sur laquelle une peau est tendue par des nerfs de bœuf; on y ajoute deux montans, et ceux-ci sont joints par une traverse. Les cordes sont au nombre de cinq; on les pince avec un plectre. La manière dont ces cordes sont accordées donne lieu à M. Villoteau de faire des recherches curieuses sur le principe harmonique des dispositions de ses sons et sur l'analogie de ce principe avec celui de la musique des anciens; ces recherches terminent ce qui concerne les instrumens à cordes des peuples de l'Égypte.

La seconde partie du travail de M. Villoteau est relative aux instrumens à vent.

Le premier qui se présente est une espèce de hautbois

appelé *zamr* par les Égyptiens, et *zournâ* par les Persans. Il y en a de trois sortes : le grand, le moyen et le petit, qui ne diffèrent que par leurs dimensions, à peu près comme notre *flûte*, notre *tierce* et notre *piccolo*, et conséquemment par la gravité de leurs sons. Je regrette de ne pouvoir donner une idée de l'exactitude des détails dans lesquels le savant auteur du mémoire que j'examine entre, pour ce qui concerne les diverses parties de ces instrumens, sur leur tablature et leur usage. L'étendue du petit *zamr*, ou *zamr goura*, est de deux octaves et une tierce, à commencer du *si* sur la portée à la clef de *sol;* celle du *zamr* moyen est de près de trois octaves, dont le son le plus grave est le *mi;* le *zamr kebyr*, ou grand zamr, est d'une octave plus bas que le petit. La manière de jouer de cet instrument est singulière; ce n'est point l'anche qu'on presse avec les lèvres, parce que cette anche trop molle ne résisterait pas à la pression, c'est le bocal, en sorte qu'il faut souffler avec force pour que l'air entre dans l'anche et communique le son à l'instrument. Ce son est dur et rauque comme celui du hautbois de forêt qu'on voit entre les mains des habitans des Ardennes.

Les Égyptiens ont une autre espèce de hautbois, long d'environ onze pouces, qu'ils nomment *e'râgyeh*, et dont l'étendue est depuis le *mi* grave de notre clarinette jusqu'à l'*ut* du medium du même instrument.

On ne trouve en Égypte qu'une seule espèce de trompette, qu'on nomme *nefyr;* elle ressemble à la nôtre par la forme et par la matière, car c'est un tube mince en cuivre, recourbé, et avec une embouchure très étroite. Les Arabes ne savent en tirer que quelques sons aigus et glapissans.

Il paraît que les peuples qui habitent l'ancien royaume des Ptolémées sont grands flûteurs, car ils ont trois espèces principales de flûtes, qui se divisent chacune en plusieurs autres. Les trois espèces principales sont : la *souffârah*, le *nây* et l'*arghoul*. Le *souffârah* est une espèce de flageolet, long de dix pouces environ, et percé de sept trous; son étendue est d'un peu plus de deux octaves, à com-

mencer du *si* au-dessous de la portée, jusqu'à l'*ut* au-dessus.

Le *nây* paraît être fort ancien ; il se pourrait que ce fût de lui que Ménandre a parlé dans ce vers de sa *Messénienne :*

Ἀράβιον ἄρ' ἐγὼ κεχίνεγα αὐλὸν.

« Assurément j'ai joué de la flûte arabe. »

Quoi qu'il en soit, cet instrument est très varié; on en trouve dans presque tous les tons principaux de la musique orientale. Les derviches ont leur nay; les mendians ont le leur; les musiciens de profession en ont jusqu'à cinq ou six différens. Le principal, celui qu'on appelle le *grand nay*, est long de plus de deux pieds; il est percé de sept trous, et a une étendue d'une octave et demie, à commencer du *ré* grave de la flûte européenne. Le musicien tient le nay de la main droite pour le jouer, contre l'usage de nos instrumentistes. Le *nay giref*, variété du premier, est d'une quinte plus élevé. Celui-là est percé de huit trous. Ces deux espèces de flûte sont faites avec une espèce de grand roseau à nœuds dont on a ôté la moelle.

L'*arghoul*, ou flûte champêtre, se divise aussi en plusieurs variétés; elle ne se trouve guère que dans les mains des hommes du peuple. M. Villoteau dit, en parlant de cette flûte : « Certes, on ne peut, avec des moyens plus « simples, ni avec un art mieux entendu, composer un « instrument plus élégant, plus en harmonie dans son en- « semble, que l'arghoul. Comparé aux autres instrumens « de musique de ce genre, il ne le cède à aucun autre pour « la grace. Il n'est nullement vraisemblable ni possible que « cette espèce d'instrument ait pris naissance chez un « peuple absolument dépourvu de goût pour les arts d'agré- « ment et dans des siècles d'ignorance. »

L'arghoul est une flûte double et à tuyaux inégaux comme celle de l'antiquité; il y en a de trois espèces : l'*arghoul-el-kebir*, qui est la plus grave; l'*arghoul-el-sogayr*, flûte moyenne; et l'*arghoul-el-asgar*, petite flûte. Le petit corps donne sept sons diatoniques; le grand corps donne quelques sons de basse.

Outre ces divers instrumens, on trouve aussi en Égypte une espèce de cornemuse qu'on appelle *zouggarah ;* elle ne peut produire que quatre sons : *la, si, ut, ré.* Les instrumens de percussion de la même contrée se composent principalement de tambours, de cymbales et de crotales. Ces instrumens étant à peu près les mêmes chez tous les peuples, ne méritent pas des détails particuliers. M. Villoteau n'a cependant rien laissé à désirer sur l'orthographe ou l'étymologie de leurs noms, ainsi que sur la matière dont ils sont formés, leurs formes et leurs variétés.

En résumé, le travail de ce savant est ce qu'on a de plus complet, de plus satisfaisant sous tous les rapports sur les connaissances musicales positives d'un peuple ; je n'excepte pas même la nôtre. Puisse cet hommage que je me plais à rendre à un savant modeste contribuer à faire connaître ses travaux et à leur assurer le succès qu'ils méritent !

FÉTIS.

NOTICE

D'UNE COLLECTION MANUSCRITE

D'ANCIENNE MUSIQUE FRANÇAISE,

Recueillie par Michel Danican Philidor, en 1690.

On chercherait en vain maintenant les traces de la musique vulgaire des Français sous les règnes de François Ier, de Henri II, de François II, de Charles IX, de Henri III, de Henri IV et de Louis XIII, si Philidor aîné, musicien ordinaire de Louis XIV, et garde de ses livres de musique, n'avait été chargé par ce monarque du soin de recueillir tout ce qui restait de l'ancienne musique française, soit dans les copies manuscrites, soit dans la tradition. Ces traditions existaient encore, et l'on pouvait se procurer des copies ; aujourd'hui tout cela est perdu. On peut donc considérer comme un événement heureux la conservation

de la collection de Philidor. Cette collection, composée originairement de cinquante-neuf volumes in-folio max., a été transportée à la bibliothèque du Conservatoire, où elle se trouve encore.

Toute la musique qu'elle contient est en partition, avec l'indication des instrumens alors en usage. Le premier volume contient les airs les plus anciens des diverses provinces, et particulièrement ceux de la Bretagne, du Poitou, de la Champagne et de la Lorraine, tels que les *branles*, les *courantes*, les *passepieds*, les *bourrées*, les *payannes* et les *gaillardes*; les plus anciens remontent à 1540. On y trouve aussi les airs qui ont été composés pour des circonstances remarquables, telles que le retour de Henri III de la Pologne, le mariage de Henri IV en 1600, le sacre de Louis XIII le 17 octobre 1610, et le carousel fait à la Place Royale pour le mariage du même roi. Toutes ces pièces sont à deux, trois, quatre, cinq et six parties. La suite la plus considérable est celle qui a pour titre : *Concert donné à Louis XIII, le jour de la Saint-Louis, en* 1627, *par les vingt-quatre violons et par les douze grands hautbois*. Elle est à cinq parties pour violons, violes, tailles de viole, basses de viole, hautbois, cromorne et larigot; ce concert, dont la partition forme vingt-trois pages, est composé d'airs de caractère et d'airs de danse des plus anciens ballets.

On croyait qu'il ne restait rien des compositions des anciens rois des violons, tels que Constantin et Dumanoir; mais le premier volume de la collection de Philidor contient quelques pièces de ces vieux musiciens. Celle de Constantin qui a pour titre *le Pacifique*, à six parties, annonce du talent; elle est dans le style fugué, et l'on y trouve quelques cadences inattendues d'un bon effet. Enfin, parmi les pièces les plus singulières, on remarque le concert de grands hautbois et de cornets, pour la création des chevaliers, par Henri III; une branle et une gagliarde en faux bourdon pour les musettes, composées en 1540, sont d'un chant fort agréable. On y trouve aussi l'air de *Dupont, mon ami*, avec la date où il a été composé (1607).

Les deux volumes suivans ne sont pas moins intéressans; ils contiennent la musique de tous les ballets qui ont été dansés à la cour depuis 1582 jusqu'en 1649. Presque tous ont des titres singuliers, tels que le *ballet des éventés*, le *ballet des folles*, le *ballet des coqs*, le *ballet des garçons de taverne*, *etc*. Il s'en trouve qui n'ont pu être joués à la cour, car leurs titres seuls annonçent ces grossières plaisanteries du temps de la Fronde qu'on trouve dans une foule de pamphlets; tel est celui-ci : *Ballet ridicule des nièces de Mazarin, dansé devant le roi et la reine régente sa mère, par le trio mazarinique, pour dire adieu à la France, en vers burlesques et à six entrées. En la première, Mazarin, vendeur de baume; en la deuxième, ses deux nièces danseuses de corde; en la troisième, les partisans, arracheurs de dents; en la quatrième, Mazarin, crieur d'oublies; en la cinquième*... Je m'abstiens de rapporter le reste du titre parce qu'il est d'une obscénité révoltante. Ce qu'il y a de singulier, c'est que cette collection est dédiée à Louis XIV par Philidor. Tous les airs de danse des ballets sont à deux parties.

Les volumes suivans, depuis le quatrième jusqu'au seizième, renferment la musique des grands ballets qui ont été donnés au commencement du règne de Louis XIV, et antérieurement à l'établissement de l'Opéra, par Cambert et l'abbé Perrin. Les principaux sont : *les Fêtes de Bacchus*, en 1651; *le Dérèglement des Passions*, en 1652; *les Noces de Thétys et Pélée*, et *le ballet des Plaisirs*. Ces deux derniers sont entremêlés de chants et de danses. Ils sont en partition et à plusieurs parties.

La musique originale des comédies de Molière, *la Princesse d'Élide*, *le Mariage forcé*, *les Fêtes de Versailles*, *le Médecin malgré lui*, *Pourceaugnac*, *le Malade imaginaire* et *le Bourgeois Gentilhomme*, est contenue dans plusieurs volumes. Lulli est l'auteur de quelques-uns de ces morceaux; les autres sont anonymes.

Un des volumes les plus curieux est celui qui renferme la musique des ballets qu'on dansait au collége des jésuites.

Cette musique est de Beauchamps, de Desmatins et de Colasse.

Un événement déplorable a privé la bibliothèque de l'École royale de musique de quelques-uns des volumes les plus intéressans de cette collection, et notamment de ceux qui étaient cotés 17, 25, 26, 30, 45, 52 et 54. Le sieur H....., employé subalterne de la biliothèque, les a détruits en 1820, ainsi qu'un grand nombre de partitions, pour en vendre les cartons et le papier. Il fut chassé; mais cet acte de justice, qui aurait pu être plus sévère, n'a point sauvé d'une ruine complète des monumens qu'on chercherait vainement aujourd'hui.

Le dix-septième et le vingt-sixième volumes contenaient les airs composés par les violons de la grande bande des vingt-quatre, sous Louis XIII et Louis XIV. Leurs noms étaient Richamore, Belleville, Constantin, Lazarin, Branchu, Prévost, maître à danser de Louis XIV, de la Harpe, Robichon, Dumanoir, Boulard, Charpentier, Lapiis, Pécourt, Converset, Guillegaut, Le Peintre, Talon, Bomestre, Clos, Faure, Forcroix, de la Chatenneraye, Huguenet, Bonnard, Joncques, Baudy l'aîné, Plumet, Bonnefons, Alaix, Legrand, Toulon, Queversin, Ardeletz, Saliort, Carlier, Dubois, Farinelle et Duclos. Quelques amateurs, d'une illustre naissance, avaient aussi composé des airs qu'on trouvait dans ces volumes; tels étaient Louis XIV, la maréchale d'Estrées, la marquise de Nangis, le marquis de Châteauneuf et le prince de Furstemberg. L'air connu sous le nom de *la Furstemberg*, et qui est de ce prince, s'y trouvait.

Le vingt-cinquième volume n'était pas moins précieux; il renfermait les airs de ballets, les symphonies et les contredanses qui avaient été composés par tous les membres de la famille Philidor, savoir Michel Danican, surnommé *Philidor* par Louis XIII, et chef de toute cette famille, son fils aîné, nommé Michel comme lui, le cadet, Pierre Philidor, Fanchon Philidor, François Philidor, et Anne Philidor, qui établit les concerts spirituels en 1726. Les volumes cotés 45, 52 et 54 contenaient les ballets de *l'Amour vain-*

queur, de *Diane et Endymion*, et les opéras de *la Princesse de Crète*, et du *Mariage de la grosse Cateau*, dont la musique avait été composée par Philidor aîné.

On a heureusement conservé le quarante-unième volume, qui contient la partition d'*Orphée*, en italien, par L. Rossi, premier opéra qui ait été représenté en France, en 1647. Le premier opéra français n'a été écrit que vingt-deux ans après.

Telle est cette collection importante pour l'histoire de la musique, et qui n'a été connue jusqu'ici que des bibliothécaires qui se sont succédés au Conservatoire et à l'École royale de musique. J'en publierai quelque jour les morceaux les plus curieux.

FÉTIS.

BIOGRAPHIE.

VIADANA (Louis), musicien célèbre, naquit à Lodi, dans le Milanais, vers 1580. Nommé d'abord maître de chapelle à la cathédrale de Fano, petite ville du duché d'Urbain; il passa ensuite à celle de Mantoue, pour y exercer les mêmes fonctions, et il s'y trouvait encore en 1644. On ignore l'époque de sa mort. Jusqu'à Viadana, les compositions des plus habiles musiciens n'avaient point eu d'autres parties de basse que celles chantées par les voix graves; l'orgue doublait ces parties, et lorsqu'elles avaient des pauses ou d'autres silences, ou lorsque les voix se croisaient, le ténor, ou le contr'alto servait de basse à son tour, jusqu'à ce que la basse réelle rentrât dans l'harmonie. Blessé de cette imperfection, Viadana imagina une basse indépendante de celle du chant, propre à être jouée par l'orgue ou tout autre instrument à clavier, et dont les notes sont surmontées de chiffres destinés à indiquer l'harmonie qui leur appartient, afin que l'accompagnateur puisse guider les chanteurs par cette harmonie plaquée sur les instrumens à clavier. Or, comme cette basse n'est point sou-

mise aux interruptions des basses vocales, Viadana lui donna le nom de *basse continue*. Les principes et le mécanisme de cette belle invention, qui eut tant d'influence sur les progrès de la musique, furent développés par lui, dans une instruction écrite en latin, en italien et en allemand, et placée en tête d'une collection de motets de sa composition, intitulée : *Opera omnia sacrorum concentuum*, 1, 2, 3 *et* 4 *vocum*, *cum basso continuo et generali, organo applicato, novaque inventione omni genere cantorum et organistarum accomodata, authore Ludovico Viadana, hujus novæ artis inventore primo. Adjunctæ sunt insuper in basso generali hujus novæ inventionis instructiones latinæ, Italicæ et Germanicæ.* Venise, 1609, et Francfort-sur-le-Mein, 1613, in fol. ibid, Emmelius, 1620, in-4° maj. Le même Emmelius le réimprima encore en 1626, in-4° maj.

Il est juste de dire que, antérieurement à cette publication de Viadana, Richard Deering, musicien anglais, avait fait paraître à Anvers un ouvrage de sa composition, intitulé : *Cantiones sacræ*, *quinque vocum*, CUM BASSO CONTINUO AD ORGANUM; Anvers, 1597; et que Grégoire Aichinger, organiste à Augsbourg en avait donné un autre sous ce titre : *Cantiones ecclesiasticæ* 3 *et* 4 *vocum*, CUM BASSO GENERALI ET CONTINUO, *in usum organistarum*; Dillingue, 1607, in-4°. Mais outre que ces deux musiciens avaient fait leurs études musicales en Italie, et avaient pu conséquemment avoir connaissance de l'invention de Viadana, il est remarquable qu'ils n'ont point donné cette invention comme leur appartenant, et qu'ils n'ont point réclamé contre les prétentions de ce musicien lors de la publication de son ouvrage. D'ailleurs, l'instruction donnée par lui sur cette matière prouve évidemment qu'il en était l'inventeur. On attribue aussi à Viadana l'invention du concerto d'église. Ses autres ouvrages sont : 1° *Madrigali à* 6 *voci op.* 5. 2° *Missa pro defunctis* 5 *vocum, op.* 15; 3° *Completorium Romanum* 8 *vocibus decantandum, lib.* 2, Venise, 1608. *op.* 16; 4° *Vespertina omnium solemnitatum Psalmodia, cum duobus Magnificat et fal-*

sis bordonis, *cum* 5 *vocibus*, Francfort-sur-le-Mein, 1610, *in-4°*; 5° *Sinfonie musicali a* 8. *op.* 18; 6° *Concerti ecclesiastici a* 2, 3, 4 *voci. op.* 24, *lib.* 3; 7° *Falsi bordoni a* 4 *et* 8 *voci*, Rome, 1612; 8° *Salmi e Magnificat* 4 *voci*, Francfort, 1612, in-4°; 9° *Opus musicum sacrorum concentuum*, *qui et unica voce*, *nec non duabus*, *tribus et quatuor vocibus variatis concinentur*, *una cum basso continuo ad organum applicato*, *ibid*, 1612, in-4°; 10° *Concentuum ecclesiasticorum* 2, 3 *et* 4 *vocibus*, *opus completum*, *cum solemnitate omnium vespertinarum*, *ibid*, 1615, in-4°; 11° *Salmi a* 4 *cori concertati. op.* 27.

ANECDOTE.

Il y a quelquefois, dans la manière dont se manifeste l'amour-propre d'un grand artiste, une certaine candeur qui fait que, loin de blesser, l'expression de cet amour-propre intéresse. Voici un exemple assez curieux de la tendresse d'un auteur pour ses ouvrages. Traetta, célèbre compositeur napolitain, avait l'habitude, lorsqu'il était au clavecin, à la première représentation de ses productions, de se tourner vers le public à l'approche de quelque passage remarquable, et de s'écrier : « *Signori! badate a questa!* » (Messieurs, faites attention à ceci); le public écoutait et applaudissait avec transport.

NOUVELLES DE PARIS.

La stagnation des travaux intérieurs des théâtres est complète en ce moment. On sait que l'Opéra-Comique ne possède pas assez de ressources pour essayer avec succès de monter des ouvrages nouveaux. Quel que soit le zèle des acteurs qui sont à leur poste, ceux-ci sont insuffisans

pour un ouvrage musical ; car si l'on excepte quelques petites comédies sans importance, auxquelles il suffit de joindre des couplets et des chansonnettes, il n'est plus possible qu'une pièce attire maintenant sans musique et sans chanteurs. Que faire sans Ponchard, Chollet, Lafeuillade, Mme Rigaut, Boulanger, etc. ? Jouer le vaudeville et la comédie ! en revenir au *Bûcheron*, au *Tonnelier*, au *Diable à quatre*! Nous ne croyons pas qu'on soit tenté de l'essayer. Cependant on ne peut pas toujours donner le *Délire*, *Camille*, *Les deux Jaloux* et *Gulistan*. On ne peut pas toujours faire des recettes de 150 francs. Il faut des nouveautés pour se tirer de là ; mais où en trouver ? quels seront les auteurs qui voudront se hasarder avec la troupe actuelle ? Lemonnier et Vizentini ont du talent, mais ce n'est pas comme chanteurs qu'ils brillent. Ils ne peuvent d'ailleurs jouer les pièces à eux seuls. Tout cela n'est pas consolant. Attendons ; nous verrons bien.

— L'Opéra se borne pour le moment aux répétitions du ballet de la *Somnambule*: après la représentation de cette pièce, on reprendra les études de *Pygmalion*, opéra en un acte de M. Halevy. Viendront ensuite les répétitions de *Mazzaniello*. C'est surtout sur cette production d'auteurs d'un talent reconnu que se portent les regards et que se fondent les espérances. Les bruits qui ont couru sur les obstacles qui se seraient rencontrés à sa représentation paraissent dénués de fondement.

—L'un des bons ouvrages de Morlacchi, *Tébaldo ed Isolina*, a été joué mardi 31 juillet, au Théâtre Italien. A l'attrait de curiosité qu'inspirait un opéra inconnu d'un des musiciens les plus distingués de l'Italie, se joignit celui de voir Mme Pisaroni dans un rôle nouveau. Quoiqu'il soit difficile de porter un jugement sur la première représentation d'un ouvrage nouveau au théâtre, il paraît certain que celui-ci n'obtiendra que peu de succès. Le défaut de basses, l'absence de morceaux d'ensemble développés, et une tendance vers un style qui n'est plus de mode, ont causé l'ennui des spectateurs. Or, on sait que l'ennui est un mal sans remède, le pire de tous les maux. Nous

donnerons l'analyse de cette pièce et de l'effet de la représentation dans le prochain numéro de la *Revue musicale*.

—A l'occasion de la fête communale de la Villette, M. le maire de cette commune vient de faire jouir ses habitans et ceux de la capitale d'une sorte de divertissement d'un genre neuf pour ce pays-ci, mais qui est fort en usage dans les Pays-Bas et dans les départemens du nord de la France. Il s'agit d'un concours entre les corps de musique militaire des régimens d'infanterie et de cavalerie actuellement en garnison à Paris ou dans les environs. Ce concours, qui avait été annoncé par les journaux et par des affiches, a eu lieu le 31 juillet, à sept heures du soir, sur le bassin du canal de la Villette, à l'endroit dit *la gare circulaire*. Une assemblée nombreuse, parmi laquelle on remarquait beaucoup de femmes élégantes, d'artistes et d'amateurs distingués, s'était réunie sur les bords du canal, et dans des embarcations qui traversaient le bassin en tout sens. Deux grands bateaux étaient destinés à recevoir alternativement les différens corps de musique. Le jury, composé de MM. Vogt, Dauprat, Guillou, Panseron et Fétis, était réuni, sous la présidence de M. le maire, dans un batelet qui voguait d'un bateau à l'autre. Ce spectacle animé par les sons de la musique, une soirée sereine et un paysage charmant, faisaient de cette fête une réunion de sensations délicieuses.

Le concours était divisé en deux parties : l'une avait pour objet une lutte entre les corps de musique de cavalerie, qu'on appelle communément *musique de cuivre;* l'autre était relatif aux corps de musique d'infanterie. Ayant procédé à l'appel des concurrens, le jury trouva que les *cuirassiers de la garde*, les *hussards du même corps*, le *train d'artillerie* et la *gendarmerie de Paris* s'étaient présentés pour le premier concours; le second devait avoir lieu entre le 14e régiment d'infanterie légère, le 18e, le 21e et le 37e de ligne. Trois médailles devaient être distribuées : la première, qui était d'or, de la valeur de 300 francs, était destinée à celui des corps d'infanterie qui obtiendrait le premier prix; une autre médaille d'or, d'une

valeur de 120 francs, devait être donnée au meilleur corps de musique de cavalerie; enfin, une médaille d'argent devait être donnée au corps de musique soit d'infanterie, soit de cavalerie, qui se distinguerait le plus après ceux qui auraient obtenu le premier prix.

L'ordre du concours ayant été réglé par le sort comme il suit : PREMIER CONCOURS, 1° la musique du *train d'artillerie*; 2° celle de *la gendarmerie de Paris*; 3° celle des *cuirassiers de la garde*; 4° celle des *hussards*. DEUXIÈME CONCOURS : 1° le 14ᵉ *régiment d'infanterie légère*; 2° le 21ᵉ *régiment d'infanterie de ligne*; 3° le 37ᵉ *idem*; 4° le 18ᵉ *idem*. L'exécution commença immédiatement. Voici les remarques que nous avons faites sur les qualités et les défauts des concurrens.

La musique du train s'est fait distinguer sinon par un fini parfait, au moins par son ensemble et sa précision. Un hautbois, placé au milieu des instrumens de cuivre, nuisait malheureusement à l'effet général, parce qu'il n'avait pas un volume de son capable de lutter contre ces instrumens formidables. Le corps de musique de la gendarmerie est si faible que nous ne pouvons rien en dire. Quant à celui des cuirassiers, on y a remarqué des parties estimables; mais elle était mal accordée. Une petite flûte de cuivre était surtout beaucoup trop élevée. Il n'y a que des éloges à donner à la musique des hussards, surtout sous le rapport du style et du fini. Le choix des pièces qu'elle a exécutées présentait d'ailleurs de grandes difficultés. Il est vraiment singulier d'entendre les morceaux les plus difficiles de *Moïse* joués par ces instrumens de cuivre autrefois si lourds.

La musique du 14ᵉ régiment d'infanterie légère néglige son exécution, et n'a eu que peu d'effet; celle du 21ᵉ de ligne s'est montrée fort supérieure dans la marche, mai elle a été beaucoup moins satisfaisante dans le morceau d'harmonie. Ce morceau, qui était tiré des œuvres de Rossini, est d'ailleurs mal adapté aux instrumens à vent. Le corps du 37ᵉ de ligne n'est pas bien proportionné; il n'y a pas assez de clarinettes pour le nombre d'instrumens de

cuivre et de basse; aussi n'a-t-il produit que peu d'effet. La musique du 18e de ligne est si supérieure aux autres, qu'elle n'a pas laissé un instant le jury dans l'indécision; aussi remarquable dans le pas redoublé que dans l'harmonie, cette musique réunit à la fois le fini, le mérite des proportions et l'énergie. Les instrumens *solo* y sont fort bons, et le choix des pièces qu'elle exécute est excellent; ces pièces sont arrangées par le chef de ce corps. Des applaudissemens unanimes lui ont témoigné la satisfaction du public, et son dernier morceau a été redemandé, quoique le concours eût duré plus de deux heures.

La séance étant terminée, les embarcations se sont dirigées vers la barrière de la Villette, où un très beau feu d'artifice a terminé cette charmante soirée. Le jury, réuni ensuite chez M. le maire, a procédé à son jugement par la voie du scrutin. Le dépouillement des votes a donné le résultat suivant : 1° le premier prix du concours des musiques d'infanterie est décerné à l'unanimité au 18e de ligne; 2° une mention honorable est votée par acclamation pour le 21e *idem*; 3° le premier prix du concours des musiques de cavalerie est décerné aux hussards de la garde, à la majorité de quatre voix contre une; 4° le deuxième prix est adjugé à la musique du train d'artillerie, à l'unanimité. Procès-verbal a été dressé des opérations du jury; M. le maire en adressera des copies certifiées aux chefs des différens corps en leur faisant parvenir les médailles.

— Les concours annuels de l'École royale de musique sont commencés depuis quelques jours. Ces concours sont ordinairement un moment de crise pour les élèves, et même pour les professeurs; car le talent du professeur n'a pas moins d'influence sur les succès de son élève que l'application de celui-ci. C'est une lutte d'amour-propre des deux parts; malheureusement l'émulation qu'elle devrait inspirer ne se manifeste guère dans les diverses écoles qu'à l'approche des concours. Alors chacun s'aperçoit qu'il a perdu du temps, et qu'il aurait pu mieux faire. On veut se hâter, mais il est souvent trop tard. Eh bien! cette leçon de l'expérience, répétée chaque année, ne corrige point;

on forme à l'instant même des résolutions pour l'avenir, qu'on oublie à la rentrée des classes. Il semble que l'année scholaire ne doit jamais finir; on travaille avec négligence, et l'on suit la même route que par le passé. Ces réflexions ne paraissent pas toutefois s'appliquer cette année à l'école royale de musique, car les concours des trois premiers jours ont été assez forts: ce sont ceux de *Contrepoint* et *Fugue*, d'*Harmonie* et d'*Accompagnement pratique*, de *Solfège*, d'*Orgue*, de *Harpe* et de *Vocalisation*.

Le 29 juillet, les concurrens pour le contrepoint et pour l'harmonie sont entrés en loge à sept heures du matin; ils ont rendu leur travail le même jour, et le jury s'est assemblé le lendemain, à huis-clos, pour prononcer son jugement.

Le concours de contrepoint consistait en une fugue à quatre parties et à trois sujets, sur un thème donné. Ce genre de travail offre de grandes difficultés; néanmoins deux des concurrens ont rempli les conditions d'une manière satisfaisante. Le premier prix a été décerné à M. Francastel, élève de M. Fétis, et le second à M. Sausay, élève de M. Reicha.

Le concours d'harmonie et d'accompagnement se composait de l'obligation d'écrire de l'harmonie à quatre parties sur une basse donnée, qu'il fallait chiffrer, de mettre une basse et une harmonie régulière sur un chant donné, d'accompagner *à première vue* une basse chiffrée et un morceau pris au hasard dans une partition choisie par le jury. Ce concours était double, parce que les femmes étaient aussi admises à concourir entre elles. Il était d'autant plus juste de les y admettre que leur travail a été fort satisfaisant, et en général plus fort que celui des hommes. Le premier prix du concours des femmes a été partagé entre Mlles Hotteaux et Cheronnet; le second à Mlle Croisilles jeune, et l'*accessit* à Mlle Clavel, toutes élèves de M. Halevy. MM. Alkan, âgé de douze ans, et Le Carpentier, ont partagé le premier prix du concours des hommes; le second a été décerné à M. Darte. Tous sont élèves de M. Dourlen.

Le concours pour le solfège, qui a eu lieu le 31, a offert trente-quatre concurrens réunis. Celui des hommes s'est

montré moins brillant que celui des femmes; néanmoins il y a eu lieu à décerner un premier prix, qui a été partagé entre MM. Chollet et Lecorbellier; M. Codine a eu le second, M. Tariot jeune a obtenu le premier *accessit*, et M. Deldevez le second. Quant au concours des femmes, il a été si brillant qu'il a mis le jury dans un embarras dont il n'a pu se tirer qu'en partageant le premier prix entre MMlles Grandidier, Gangey, André, Clara Eugéne et Dezème, et, en usant du même moyen à l'égard du second prix. Celui-ci a été partagé entre MMlles Letellier, Journot, Steinemetz, Barbé et Charlet. Le premier *accessit* a été décerné à Mlle Rodolphe; le second, à Mlle Laurent.

La troisième séance a eu lieu dans la petite salle de l'école, le premier août. Le public y a été admis. Cette séance avait pour objet les concours d'orgue, de harpe et de vocalisation. Le premier a donné lieu de partager le premier prix entre MMlles Rousseau et Letourneur, élèves de M. Benoist. Nous ne ferons qu'une remarque à l'occasion de ce concours, c'est qu'il serait temps d'en changer le mode; il faudrait qu'on entreprît de faire cesser l'usage barbare d'accompagner le plain-chant comme on le fait à Paris, et seulement dans les églises de Paris. Partout le plain-chant se place à la main droite et s'accompagne avec les jeux de fonds, ce qui est doux, agréable à l'oreille et religieux à la fois. A Paris, on le met à la basse, on le joue avec les pédales et les jeux d'anches les plus durs, et on l'accompagne d'une harmonie plus ou moins incorrecte. Il en résulte l'effet le plus désagréable qui puisse déchirer une oreille délicate. C'est une barbarie digne du moyen âge: tout organiste de talent doit employer ses effets à la réforme.

M. Larivière a obtenu le premier prix du concours de harpe, et M. Tariot jeune, le second; tous deux sont élèves de M. Naderman.

La vocalisation ne s'est pas montrée sous un aspect aussi avantageux que le solfège. Cette partie importante de l'art musical appelle toute l'attention du directeur et des professeurs qui sont chargés de l'enseigner. Mlle Tuelle a ob-

tenu le premier prix, et Mlle Miller le second. Le premier *accessit* a été décerné à Mlle Emilie Barré, et le second à M. Bénéditt.

Nous donnerons dans le numéro prochain de *la Revue* le résultat des concours suivans, et nous présenterons ensuite nos réflexions sur leur ensemble.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Francfort-sur-le-Mein, 20 *juillet*. On a donné le 16 sur notre théâtre la 1re représentation du *Siége de Corinthe* de Rossini, traduit en allemand. Notre ville avait encore pris l'initiative en cette occasion, de sorte qu'il s'agissat d'un ouvrage presque entièrement nouveau pour les Allemands qui ne l'avaient pas entendu à Paris, et quelque grand qu'on en suppose le nombre, il était toujours très borné relativement à notre population d'amateurs; aussi la foule a-t-elle été des plus grandes, et l'on entendait répéter de toutes parts le dicton classique : *Non licet omnibus adire Corinthum*.

L'ouverture, sauf la marche grecque, a paru une des productions les plus ordinaires de Rossini, avec les beautés et surtout avec les défauts qui caractérisent sa manière. L'introduction, un trio, l'air de Pamira, celui de Néoclès au 3e acte, et tous les finales ont fait grand plaisir : mais l'enthousiasme était réservé pour l'allocution d'Hieros. Cet admirable récitatif, qu'on place déjà ici à côté de ceux de Gluck, a produit un grand effet, en dépit de la mauvaise exécution de Marrder chargé du rôle d'Hiéros. La méthode de ce chanteur, qui a d'ailleurs une bonne voix, trahit l'inexpérience la plus complète. On a eu lieu d'être satisfait des autres chanteurs et de l'orchestre. Tout semble promettre à cet ouvrage un succès de vogue.

Hanau. Le professeur Müller a fait entendre, il y a quelques jours, un concerto exécuté sur un instrument nouvellement inventé par lui, lequel au lieu des cordes de

laiton ordinaires, est garni de larges bandes de fer. Elles sont levées par les touches et pressées par un cylindre, probablement de métal, mis en mouvement au moyen d'une pédale. Ce frottement produit le son. On ne peut comparer cet instrument avec aucun de ceux actuellement en usage, parce qu'il produit différens sons appartenant à des instrumens de diverses espèces ; mais il est susceptible de grandes améliorations.

— Un habitant de Venise, nommé l'abbé *Vincenzo Zenier*, véritable patriote, a fait placer sur la maison qui fut habitée par le fameux Benoît *Marcello*, l'inscription suivante :

HANC. PROPE. SEMITAM. EVTERPES. CVLTOR. EXIMIVS
BENEDICVS MARCELLO. P. V. LVCEM. PRIMAM. CONSPEXIT

Il est fâcheux que l'usage de recommander ainsi à la vénération publique les lieux où vécurent les hommes qui honorent leur patrie ne soit pas plus commun parmi nous.

ANNONCES.

ROMANCES, mises en musique par Mme du Chambge : — *Tu ne saurais m'oublier*, paroles de Mlle Delphine Gay. — *Comment pourrais-je t'oublier !* paroles de M. le comte Jules de Bességuier. — *La Brigantine, ou le Départ*, paroles de M. Casimir Delavigne. — *La Fiancée du Marin*, paroles de Mme Desbordes-Valmore. — *La jeune Châtelaine*, paroles de Mme Desbordes-Valmore. — *L'Ange et le Rameau*, paroles de Mme Desbordes-Valmore. — *La Séparation*, paroles de Mme Desbordes-Valmore. — *Le Réveil*, paroles de M. L. Brault. — *Lido*, stances de M. Casimir Delavigne. — *C'est elle*, paroles de Mme Desbordes-Valmore : 1 fr. 50 c. — *Sur la Montagne*. — *Le Pêcheur*, barcarole à une ou deux voix, paroles de M. le comte Jules de Bességuier : à 2 fr. Cinq romances, une valse et une écossaise, composées pour le piano-forté par Mme du Chambge. Prix: 9 francs.

Paris, chez J. Pleyel et fils aimé, boulevard Montmartre.

Ces romances se distinguent par un chant élégant, et par une expression dramatique qu'il est rare de rencontrer dans ces sortes de pièces.

— On trouve chez Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard des Italiens, n° 11, les airs et duos de *Tebaldo ed Isolina*, opéra de Morlacchi, ainsi que le duo de celle-ci qu'on y a ajouté.

— Regalo Lyrico, coleccion de boleras, seguidellas, tiranas y demas canciones Españolas. Por los mejores autores de esta nacion. Precio : 4 duros.

Se hallera en el Almacen de musica de Pacini, editor de todas los operas de Rossini, Mozart, etc., boulevard des Italiens, n° 11.

Cette charmante collection d'airs espagnols est choisie dans les œuvres des meilleurs auteurs ; son exécution typographique en fait en outre un des plus jolis recueils de ce genre. Nous ne doutons pas de son succès.

EXPOSITION DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

VIOLONS, ALTOS ET BASSES,

Perfectionnés par M. Thibout.

La viole, ou plutôt les diverses espèces de violes, sont les seuls instrumens à cordes qu'on trouve dans les orchestres jusque vers le milieu du seizième siècle. Duiffoprugcar, célèbre luthier tyrolien, qui s'était fixé en France sous le règne de François Ier, paraît n'avoir fait que des violes. Le *crwth* des Gallois et des Écossais n'était qu'une viole. On trouve, à la vérité, parmi nous, dès le quinzième siècle, le violon rustique qu'on appelait *rebec*; mais il n'était monté que de trois cordes, *re*, *la*, *mi*, et sa forme était si grossière qu'il ressemblait plus à un battoir échancré par les quatre angles qu'au violon de nos jours. *Nachtigall*, qui s'est caché sous le nom d'*Ottomarus Luscinius*, a donné la description et la forme des *geigen* (violons) de son temps, dans sa *Musurgie*, imprimée en 1536; mais ces *geigen* ne sont montés que de trois cordes, n'ont point d'échancrure aux éclisses, et ressemblent plus à la mandoline qu'au violon par leur partie inférieure.

Cependant le violon avait sa forme arrêtée avant la fin du seizième siècle. On ne peut douter que les Français fussent auteurs des perfectionnemens qu'il avait reçus à cette époque; car, dans l'indication des instrumens qui étaient entrés dans la composition de l'orchestre d'*Orfeo*, par Claude Monteverde, en 1607, on trouve *duoi violini piccoli alla francese* (deux petits violons français). Ces mots *piccoli violini* n'étaient employés que par comparaison avec la *viola da brazzo*. Mais la supériorité des Français pour la construction de ces instrumens n'avait pas tardé à leur être enlevée par les luthiers italiens, et surtout par ceux de Crémone. Nicolas et André Amati sont en première ligne parmi ceux qui arrachèrent la

palme aux successeurs de Duiffoprugcar ; ils étaient frères, s'étaient associés, et fabriquaient déjà des instrumens d'une qualité parfaite sous le règne de Charles IX ; car ce prince leur fit commander ceux de sa chambre, qu'ils enrichirent de peintures et d'armoiries d'un travail exquis. Quelques-uns de ces instrumens se rencontrent encore dans les cabinets des curieux.

Antoine et Jérôme Amati, qui succédèrent à la réputation d'André, leur père, adoptèrent ses formes, et en perfectionnèrent les détails. Leurs violons, d'une qualité de son douce et moelleuse, n'ont pu être surpassés sous le rapport de ces qualités. Malheureusement leur patron est trop petit pour que ce son si doux ait un volume considérable ; ils ont cherché à compenser l'exiguïté du patron et le peu d'élévation des éclisses par la hauteur et l'étendue des voûtes. Les épaisseurs de la table sont considérables au centre, et vont en diminuant progressivement jusqu'aux bouts dans toute l'étendue de la circonférence. La chanterelle et la seconde des instrumens de ces artistes donnent un son brillant et argentin ; la troisième est moelleuse et veloutée, mais la quatrième est faible. On attribue généralement ce défaut au manque de proportion entre les épaisseurs et la capacité. Pour y obvier un peu, les luthiers sont obligés d'élever un peu plus le chevalet vers la quatrième que pour les instrumens de Stradivarius. Jérôme, qui a eu deux patrons, dont l'un est plus grand que celui des violons d'André et d'Antoine, Jérôme, dis-je, a quelquefois approché de la perfection dans ce dernier. Nicolas Amati, fils de Jérôme, qui vivait en 1680, et qu'il ne faut pas confondre avec Nicolas, frère d'André, a changé peu de chose aux formes et aux proportions adoptées dans sa famille ; les éclisses de ses violons sont seulement plus élevées. Les troisième et quatrième cordes sont excellentes ; la chanterelle sonne bien, mais la seconde est souvent nasale, principalement au *si* et à l'*ut* naturels. On croit que l'abaissement précipité de l'épaisseur de la table vers les flancs est la cause de ce défaut. Les Amati avaient adopté des propor-

tions pour leurs basses et leurs altos qui paraissent être mieux combinées; aussi ces instrumens sont-ils très recherchés, principalement ceux d'André Amati.

Jacques Steiner, né à Absom, petit village près d'Inspruck, dans le Tyrol, fut élève d'Antoine Amati, et vécut conséquemment vers le milieu du dix-septième siècle. Il a travaillé dans la manière de son maître, mais son modèle est encore plus petit; le son de la chanterelle de ses violons se rapproche de celui du hautbois, mais dans sa qualité elle est vraiment admirable; malheureusément la troisième et la quatrième ont un son nasard qui n'a rien d'agréable. La netteté, la grace et la hardiesse de ses ouïes les font considérer comme des modèles.

La beauté des instrumens d'*Antoine Stradivari*, célèbre luthier crémonais, qui brilla de 1705 à 1734, les fit rechercher comme ce qu'il y a de plus parfait en leur genre. Il fut élève de Nicolas Amati, mais il le surpassa; ses voûtes sont moins élevées, la capacité de ses instrumens est plus grande, et les épaisseurs de leur table, qui ne présentent rien de heurté, semblent mieux calculées que tout ce qu'on avait fait auparavant, et que tout ce qu'on a tenté depuis. Les luthiers les plus habiles de nos jours ont adopté Stradivari comme leur modèle, et cherchent autant qu'ils le peuvent à se rapprocher de ses formes. *Pierre-André Guarneri*, élève de Jérôme Amati, et *Joseph Guarneri*, élève de ce même Stradivari, ne peuvent lutter avec cet habile artiste, malgré tout leur mérite. Joseph, qui paraît surtout avoir voulu être original, a fait des changemens dans les formes et dans les proportions qui ne paraissent pas heureux. Son modèle est plus petit que celui de son maître; ses voûtes sont aplaties, et ses épaisseurs plus fortes; le son de ses instrumens a de l'éclat, mais il manque un peu de rondeur.

J'ai dit que le modèle de Stradivari est considéré comme le plus parfait; de là les imitations qu'en ont fait les luthiers italiens et français. Parmi ceux-ci, MM. Lupot et Thibout se sont distingués; ce dernier ne s'est point borné cependant à une imitation servile. Par un procédé qui lui

est particulier pour la pose des éclisses, il donne plus de capacité à ses instrumens, et augmente par là le volume du son, dont les vibrations sont plus faciles; son procédé réunit d'ailleurs à cet avantage celui de rendre les bords moins saillans, et conséquemment de les exposer moins à se casser ou à se décoller. C'est une chose connue que les instrumens à archet ont besoin non-seulement de vieillir, mais aussi d'être joués pour se dépouiller d'une certaine verdeur de son, qu'ils ne perdent pas sans cela. A force de recherches, M. Thibout est parvenu à découvrir la composition d'un liquide dont il sature les parois intérieures de ses violons, altos et basses, et au moyen de quoi il leur donne la qualité qui est ordinairement le résultat du temps et du travail. Par le moyen de la combinaison des épaisseurs, qui sont beaucoup plus fortes que celles des violons ordinaires, M. Thibout est parvenu à faire disparaître les mauvaises notes qu'on rencontre dans les violons neufs, et même souvent dans les vieux. Ils sont vernis à l'huile siccative, en sorte qu'ils n'ont pas l'inconvénient de se dépouiller avant d'être secs, comme la plupart des vernis modernes, et de laisser dans le bois un corrosif qui nuit beaucoup à la qualité du son de l'instrument.

M. Thibout avait déjà présenté ses instrumens à l'examen de la classe des beaux-arts de l'Institut, en 1820, et la section de musique avait fait un rapport dans lequel elle félicitait l'artiste de ce que, sans altérer la forme extérieure, il avait pu donner à ses violons une qualité de son supérieure à tout ce qu'on avait fait depuis Stradivari et Guarneri. L'académie avait approuvé ce rapport dans sa séance du 22 avril de la même année; mais depuis lors, M. Thibout n'a cessé de chercher à perfectionner ses innovations, et les résultats qu'il a obtenus sont tels qu'on a lieu de croire qu'il n'est pas possible de faire mieux dans les formes admises. Il vient de présenter de nouveau ses violons, altos et basses à l'examen de l'académie. Dans la séance du 4 de ce mois, M. Lafont a joué un concerto sur le nouveau violon [1], et M. Baudiot une fantaisie sur la

(1) Voyez les Nouvelles de Paris.

basse. Quoique le lieu ordinaire des séances de l'académie ne soit point favorable à l'émission des sons, néanmoins ceux des instrumens de M. Thibout ont paru d'une égalité, d'un éclat admirable. L'académie fera un rapport sur cette séance, à laquelle ont assisté MM. Kreutzer, Habeneck, et beaucoup d'autres artistes distingués, qui ont témoigné leur satisfaction sur ce qu'ils venaient d'entendre.

Le succès qu'obtient M. Thibout n'est pas d'une médiocre importance pour les artistes et les amateurs qui ne peuvent se procurer les anciens instrumens de Crémone qu'à grands frais, et qui sont menacés de voir quelque jour ces mêmes instrumens périr de vétusté sous l'influence de plusieurs causes qu'il est bon d'examiner.

Il serait difficile, pour ne pas dire impossible, de fixer le rapport exact du diapason actuel avec celui de l'époque où travaillaient les Amati, Stradivari et les autres luthiers de la même école; mais tout démontre qu'il existe entre eux une différence énorme. De là l'obligation de changer le manche de tous les violons anciens, comme on l'a fait, et de rendre l'angle d'inclinaison de la touche beaucoup plus obtus. Or, ces mêmes violons ont été fabriqués suivant le calcul des résistances qu'ils pouvaient opposer à la tension des cordes. Selon Mersenne (*Harmonie univ. des instrum. à cordes*), cette tension était de son temps (en 1636) égale à celle qu'on aurait obtenue par des poids faisant ensemble une masse de quarante-sept livres. Quarante-sept livres étaient donc le poids qui devait reposer sur la table des violons anciens, lorsqu'ils ont été construits. Peu à peu l'élévation du diapason a augmenté la tension et le poids. Ce poids total était en 1806 de soixante-quatre livres; la chanterelle s'accordait par la tension d'un poids de dix-neuf livres; la seconde, par un autre de dix-sept; le troisième, par un de quinze, et la quatrième par un de treize, en tout soixante-quatre livres. Depuis lors la progression ascendante du diapason a continué, et la grosseur des cordes a augmenté, en sorte que la tension et le poids se sont encore accrus. M. Charles a trouvé qu'ils égalent quatre-vingts livres. La table des violons anciens, qui a

été construite pour supporter un poids de quarante-sept livres, est surchargée maintenant par une masse beaucoup plus forte. On ne peut douter qu'une pareille surcharge n'augmente beaucoup la fatigue des instrumens, et ne finisse par amener leur destruction. Les violons nouveaux n'auront pas le même inconvénient, parce qu'ils ont éte construits pour les conditions actuelles, et qu'ils ne sont point sujets à éprouver les variations de tension que les autres ont subies. Ils sont donc de nature à résister beaucoup plus long-temps, et cette considération est assez importante pour leur assurer un succès durable.

Dans l'état satisfaisant où on les trouve maintenant, ils offrent d'ailleurs une chance d'amélioration qui peut faire présumer qu'ils seront un jour supérieurs aux meilleurs instrumens des anciens luthiers; la voici. Le sapin dont on fait les tables sonores des instrumens à archet est résineux comme tout autre. La résine ne cesse d'opposer une résistance aux vibrations des fibres qu'avec le temps, et en se détachant insensiblement sous l'action de l'archet. Plus la table se dépouille de cette résine, plus l'instrument gagne en sonorité. On a la preuve que des violons et des basses de Stradivari avaient conservé jusqu'à nos jours la verdeur de son des instrumens nouveaux, parce qu'ils étaient restés dans un état d'inertie entre les mains de possesseurs inhabiles. Le temps et le travail ajoutent donc beaucoup à la qualité des instrumens bien faits; d'où l'on peut conclure que ceux de M. Thibout seront un jour recherchés de préférence à ceux de Crémone[1].

Après avoir considéré les instrumens à archet dans les principes de construction admis par les luthiers et les artistes exécutans, je crois devoir parler de quelques essais de fabrications singulières qu'on a tentés, et des recherches qui ont été faites pour découvrir les bases de leur théorie.

On sait que le plus petit changement dans le placement du petit morceau de bois qu'on appelle l'*ame* des instrumens

(1) M. Thibout, luthier de l'Académie royale de musique, rue Rameau, n° 8, à Paris.

à archet, dans la forme du chevalet, ou dans toute autre partie de leur organisation, amène pour résultat des différences considérables dans la qualité des sons. La barre surtout exerce une telle influence sur l'effet général de l'instrument, qu'un peu plus d'épaisseur ou d'amincissement, un simple changement de place de quelques fractions de lignes, peuvent faire un sabot du meilleur Stradivari, ou donner de l'éclat et du moelleux à l'instrument le plus vulgaire. L'élévation du diapason, et les changemens survenus dans la manière de monter les violons et les basses, ont rompu l'équilibre, comme je l'ai dit. Il a fallu songer à parer à cet inconvénient, et l'on n'a rien trouvé de mieux que de rebarrer la table pour l'aider à supporter l'accroissement de poids. Mais la barre intercepte les vibrations longitudinales, et nuit à la pureté des sons et à leur éclat, tout en servant à conserver l'instrument. Cette considération a conduit un amateur, nommé M. *Baud*, de Versailles, à essayer, il y a plusieurs années, de construire un violon sans barre qu'il a soumis à l'examen de l'Institut. Il avait laissé au bois toute l'épaisseur qu'on lui ôte ordinairement pour la remplacer par la barre, et avait donné des proportions nouvelles à la forme de son patron. La section de musique déclara dans son rapport que M. *Baud* avait en effet obtenu du corps de l'instrument une plus grande vibration que celle qui peut être fournie par les autres violons, mais que la beauté du timbre ne répondait pas à ce nouvel avantage. Mais comme M. *Baud* n'est point luthier; comme il n'avait employé que le bois le plus ordinaire dans la construction de son violon, on ne sait point encore ce que son procédé pourrait produire si un homme habile entreprenait d'en faire usage, avec des matériaux convenables.

Maupertuis, qui, le premier, s'est occupé des lois physiques de la forme des instrumens à archet, suppose qu'il est nécessaire que la caisse ait diverses épaisseurs, parce que, selon lui, il faut que le bois soit composé de fibres longues et de fibres courtes, les unes favorisant l'émission des sons graves, les autres celle des sons aigus;

d'où il suivrait que les fibres des tables sonores vibrent séparément. Cette hypothèse, démentie par l'expérience, a de l'analogie avec celle qui paraît avoir guidé M. *Chanot*, officier du génie maritime, qui, en 1817, soumit à l'examen de l'Institut de nouveaux instrumens d'une forme très différente de celle qui avait été adoptée jusqu'alors. Cet officier prétendait que l'*ame*, en interceptant la continuité des cordes ligneuses, pour en faire un certain nombre de fibres courtes, qu'il regarde comme propres à favoriser les sons aigus, partage l'instrument en deux parties dont l'une est en rapport avec les sons graves, et l'autre, avec les sons élevés. Les expériences de Chladni prouvent au contraire que les vibrations des surfaces, de quelque nature qu'elles soient, sont uniformes, et démontrent conséquemment que la supposition de M. Chanot ne peut être admise. En effet, si son hypothèse était fondée, les sons graves seraient proportionnellement plus forts que les sons aigus, quand on ôte l'ame; mais, comme personne ne l'ignore, c'est le contraire qui a lieu. Quelquefois, dans ce cas, les sons aigus sont presque aussi forts que quand l'ame est à sa place, tandis que les graves sont constamment très faibles. C'est donc à tort que M. Chanot a jugé nécessaire de changer la place de l'ame.

Mais si cet officier s'est trompé sur ce point, il paraît avoir eu raison dans quelques-unes des modifications qu'il a introduites dans la forme générale des instrumens à archet, et dans quelques-uns de leurs détails. Ses instrumens ont quelque ressemblance avec la forme des guitares, et diffèrent essentiellement des formes anciennes par la suppression des échancrures de la table et des éclisses. Celles-ci sont remplacées par une courbe adoucie semblable à celles des guitares; les ouïes sont aussi disposées autrement que dans les violons ou les basses ordinaires; enfin, M. Chanot a supprimé le cordier, qu'on appelle improprement la *queue*, et a fixé les extrémités des cordes sur la table même, à trois ou quatre pouces derrière le chevalet.

Bien qu'une fabrique d'instrumens selon les procédés de

M. Chanot ait été établie à Paris, ils ont eu peu de succès; des préventions se sont élevées contre eux; et, par cela seul qu'ils sont autre chose que ce dont on a l'habitude, on les a rejetés. Il aurait mieux valu examiner le degré de rectitude des principes qui ont présidé à leur construction, admettre ce qu'ils ont de bon, et discuter ce qui est défectueux; mais la routine aveugle a tant de puissance, que toute innovation déplaît, outre que l'intérêt personnel trouve toujours sa place en pareille circonstance et fausse l'opinion. Quoi qu'il en soit, M. Chanot n'a pas moins eu le mérite d'attirer les regards des savans sur la théorie de la construction des instrumens à archet; cette théorie avait été négligée jusqu'à lui, mais les recherches faites postérieurement par Félix Savart, docteur en médecine, ont jeté un grand jour sur cette matière intéressante.

Chladni avait découvert que toutes les fois qu'un corps rend un son, les parties qui le composent tendaient toujours à vibrer symétriquement et régulièrement; par exemple, si l'on prend une plaque ronde de cuivre, ou de verre, dont les deux surfaces soient bien parallèles, qu'on la recouvre d'une couche légère de sable fin, et qu'après l'avoir saisie fortement avec le pouce et l'index d'une main, ou avec une machine appropriée à cela, on la mette en vibration au moyen d'un archet appliqué sur le bord, on verra le sable s'arranger et former une figure régulière qui ressemblera à une étoile à quatre, à six points, etc. On voit le même effet se produire sur la surface de l'eau contenue dans un verre ou dans une cloche d'harmonica, qu'on frotte avec un archet, parce que la circonférence du vase se partage en nœuds et en ventres de vibrations; enfin il n'est personne qui n'ait remarqué que les cordes se divisent régulièrement en plusieurs parties lorsqu'elles sont soumises à l'action de l'archet, phénomène qu'on rend sensible en appuyant légèrement le doigt sur l'un des nœuds de vibration, ce qui produit les sons harmoniques.

De tout cela l'on conclut que la régularité et la symétrie sont si nécessaires à la production du son, que ce n'est que dans les corps dont les molécules approchent de l'ho-

mogénéité, et dont la forme est symétrique, qu'il faut chercher les sons les plus beaux et les plus agréables. C'est en partant de ces données, que M. Félix Savart a cherché les conditions les plus avantageuses pour construire de bons instrumens. Pour y parvenir, il a fait un grand nombre d'expériences au moyen d'une corde tendue sur un appareil composé d'une règle de bois, d'une plaque de verre, de cuivre, ou de bois mince, posée sur un support en liége qui repose sur la règle, et d'un chevalet sur lequel la corde est tendue. Elles l'ont conduit à remarquer, 1° que les inégalités dans les épaisseurs des plaques de bois nuisent à la régularité des figures produites par l'arrangement du sable, lorsqu'elles sont mises en vibration par l'archet; 2° que les plaques, parfaitement égales dans leur épaisseur, donnent les figures les plus régulières, d'où l'on peut conclure le meilleur mode de vibration; 3° que deux plaques égales en épaisseur, et dressées de la même manière, donnent des figures semblables, et conséquemment des vibrations uniformes si on les met en contact au moyen d'une tige mince en bois, telle que l'ame du violon, et si l'on frotte seulement la plaque supérieure avec l'archet. Sans doute ce mouvement vibratoire est aussi communiqué entre les deux tables d'un instrument par les éclisses, et par l'air intérieur de la caisse; mais quand M. Savart arrive à la discussion de cette partie d'application de la théorie, il montre clairement que plusieurs circonstances contribuent à rendre la transmission par l'ame beaucoup plus efficace : aussi les luthiers et les artistes savent-ils tous combien le choix de l'endroit, ou plutôt du point où pose cette petite pièce, est une affaire délicate, et combien le plus léger changement dans sa position a d'influence sur la qualité d'un violon. Personne avant M. Savart n'en avait déterminé ni indiqué le véritable emploi; on n'avait là-dessus que les tâtonnemens de la routine pour guide.

Toujours conduit par l'analogie, M. Savart a pressenti que non seulement les tables de la caisse d'un instrument, mais le chevalet, les tasseaux, les éclisses, l'ame, la barre d'harmonie et le cordier même, et jusqu'au manche vibrent

par communication, chacun selon sa constitution et sa nature, c'est-à-dire comme des corps solides ou comme de simples plaques. Il a vérifié le fait en répandant du sable fin sur toutes celles de ces parties qui pouvaient manifester leurs mouvemens par leur division spontanée, et de cette manière il a vu que les choses se passaient comme il l'avait prévu. Alors il s'est proposé de chercher dans la théorie de ce genre de vibration quelle coupe et quelle forme de surface devaient être les plus convenables pour donner au violon, avec des dimensions rapprochées de l'usage ordinaire, les qualités les plus précieuses, savoir la pureté des sons, leur égalité et l'ampleur de leur volume. Or, selon sa rigoureuse théorie, la courbure ondulée de nos tables de violons, de basses, etc., n'aurait été dictée que par le caprice, et serait dénuée de toute raison. Selon M. Savart, les tables planes et non rabotées dans lesquelles les fibres sont restées intactes, sont les plus favorables à la production des vibrations régulières, et conséquemment à l'émission, à la pureté et à l'égalité des sons. M. Savart ne s'est pas borné aux inductions de la théorie; il a opéré d'après ses principes, et a construit la caisse de plusieurs violons avec des tables planes. La seule modification qu'il s'est permis de faire à leur constitution naturelle, c'est de leur donner une légère dégradation d'épaisseur, à partir de l'axe où l'ébranlement est excité par le contact du chevalet; et afin de leur conserver autour de cet axe une symétrie d'élasticité parfaite, il a fait sa table de deux pièces qu'il tire d'une même planche, non pas en la sciant, mais en la fendant et la dédoublant dans le sens de ses fibres longitudinales. M. Savart est si convaincu que ces principes sont les seuls qu'on puisse admettre, qu'il affirme que si les Amati, Stradivari et Steiner ont réussi par une méthode contraire, c'est au moyen d'une habileté qui est parvenue, à force d'essais et de pratique, à en éluder ou en déguiser les inconvéniens.

Le violon de M. Savart a été essayé en 1819 devant la section de musique de l'Institut, à laquelle s'étaient réunis MM. Biot, Charles de Prony et Haüy de l'Académie des

sciences. M. Lefebvre, habile violoniste et ancien chef d'orchestre de l'Opéra-Comique, l'a comparé avec un excellent violon de Guarneri, dont il se sert habituellement, et les a joués tous deux, en se cachant aux regards de la commission, sans que celle-ci pût jamais distinguer l'un de l'autre; et cependant le violon de M. Savart avait été construit grossièrement et sans aucune de ces recherches de fini que les luthiers seuls peuvent donner.

Malheureusement, obligé d'obéir aux lois physiques qu'il avait prises pour guide, M. Savart est obligé de donner à ses violons une forme incommode et même presque inadmissible dans l'usage; car ne voulant point rompre la régularité des vibrations, il a dû se priver des échancrures qui servent à livrer un passage libre à l'archet. Son violon, qui a la longueur du violon ordinaire, a la forme d'un trapèze dont le plus petit des côtés parallèles est situé près du manche. Il suit de là que l'artiste habitué aux violons ordinaires éprouverait beaucoup de gêne à jouer celui de M. Savart, quoique l'élévation de son chevalet soit calculée de manière que le plan qui passe par le bord de la table supérieure et la dernière corde de chaque côté de l'axe, fût plus inclinée sur le plan de cette table que ne l'est le plan mené par deux cordes voisines, en sorte que l'archet trouvant une place suffisante pour passer isolément sur chaque corde, en trouve une plus grande pour passer sur la dernière. Quoi qu'il en soit, l'inconvénient de n'être point en rapport avec la pratique ordinaire est très grave, et c'est sans doute à lui qu'il faut attribuer le peu de succès que ces belles recherches ont eues. Il n'en est pas moins vrai qu'en cherchant à en faire une application raisonnée, on arriverait à porter les instrumens à archet au plus haut point de perfection dont ils sont susceptibles.

Il faut lire le mémoire que M. Savart a publié, en 1819, sur cette matière intéressante, ainsi que le rapport des commissaires, pour se faire une idée de tous les détails de perfectionnement qu'on peut introduire dans la construction des instrumens à archet.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Première représentation de Tebaldo ed Isolina,
(THÉOBALD ET ISOLINE)
OPÉRA SÉRIEUX EN DEUX ACTES,
MUSIQUE DE MORLACCHI.

Après huit jours d'intervalle, c'est encore de la première représentation de *Tebaldo ed Isólina* que j'ai à parler, car une maladie aiguë de Mme Garcia n'a pas permis d'en donner une seconde. Il a donc fallu en revenir encore à *Sémiramide*, à l'éternelle *Gazza*, et aux autres nouveautés de même espèce. La *Donna del Lago* ne peut plus même varier le spectacle, à cause de l'état de souffrance de Mlle Ferlotti. Un malin génie semble planer sur ce malheureux théâtre. Réduit à Mlle Blasis pour toute ressource, comme prima donna; n'ayant point d'autre choix à faire que les cris de Donzelli ou la nullité de Bordogni; enfin, placés entre la belle voix sans ame de Zuchelli et le talent sans voix de Pellegrini, nous n'avons que Mme Pisaroni pour nous consoler de tant d'infortunes; encore ne peut-elle se faire entendre que dans deux ouvrages usés qui, pour le moment, se réduisent à *un*. Je le demande aux *dilettanti* les plus intrépides, se flattent-ils de supporter long-temps un pareil régime? Cependant que peuvent-ils espérer, à moins que Barbaja ne soit chargé d'une entreprise que nos administrations ne peuvent plus diriger dans l'état des ressources disponibles. Il n'y a plus rien à attendre du répertoire actuel; je dis plus, il n'y a rien à attendre du répertoire futur, à moins qu'un homme de génie ne naisse pour donner une physionomie nouvelle à la musique dramatique. Je sais qu'on attend Mlle Sontag; mais cela sera insuffisant, et l'on ne fera rien de bien à moins

qu'on n'ait Rubini et Lablache, ou au moins Tamburini. Mais laissons l'objet de nos douleurs, et venons à *Tebaldo*.

Le sujet de cet ouvrage a beaucoup d'analogie avec celui de *Romeo et Giulietta*, à cette différence près que le dénouement est heureux dans la pièce nouvelle. *Isoline*, fille d'Hermand, véritable tyran de mélodrame, est aimée de Théobald, fils de Boëmond d'Altembourg, dont Hermand a fait périr la femme et la fille. Boëmond passe pour mort, et depuis quinze ans on n'en a plus entendu parler. Son fils, sous le nom de Sigeste, a, dans un combat, sauvé la vie du père d'Isoline, qui s'est emparé du château d'Altembourg; Hermand est près d'unir sa fille à Théobald, quand tout à coup Boëmond reparaît, et fait jurer à son fils de servir sa vengeance. Il le place à la tête des troupes qu'il a rassemblées pour attaquer le château d'Altembourg, mais Hermand est vainqueur; seulement Théobald tue Gérold, frère d'Isoline, au moment où celui-ci allait ôter la vie à Boëmond. Boëmond, poursuivi par les soldats d'Hermand, se sauve dans la chapelle du château; il y est bientôt suivi par son ennemi et par son fils, qui l'empêche de poignarder Hermand. Théobald prend ensuite la défense de son père, qu'on veut punir de son entreprise. Pénétré de reconnaissance pour le fils, Hermand pardonne au père, et la pièce finit à la satisfaction générale.

Il y a peu d'imagination dans ce triste ouvrage: tout cela est usé, froid et décousu. Une musique supérieure aurait peut-être triomphé des vices du sujet; mais quoique celle de Morlacchi ait des qualités fort estimables, elle n'est point assez forte pour faire une puissante diversion à l'ennui de la pièce. Sa couleur générale, qui participe d'une teinte de l'ancienne école et de quelques-unes des innovations à la mode, manque d'unité et de nouveauté; on y trouve des chants d'une élégance charmante, mais courts et continuellement interrompus par un déluge de points d'orgue ou accolés à des phrases peu analogues. Il semble toujours que l'auteur va se livrer à quelque grand élan; mais tout à coup il s'arrête sans motif, et refroidit le

spectateur prêt à s'échauffer. Ce défaut est commun à Mayr et à Morlacchi; mais il me semble que le dernier l'emporte sur l'auteur de *Médée* sous le rapport de la suavité des cantilènes.

Il y a peu de morceaux d'ensemble dans *Tebaldo*; les airs et les duos y dominent. Parmi ceux-ci on trouve deux cavatines de Paccini qu'on y a ajoutées, ainsi qu'un duo de Celli qui ne méritait pourtant guère d'être conservé. Un duo du premier acte, l'air de Mme Pisaroni, qu'on appelle improprement une cavatine, et le finale du premier acte sont des morceaux dignes d'éloges. On les aurait mieux goûtés si l'exécution eût été plus satisfaisante. Donzelli a bien chanté le *cantabile* de la scène des tombeaux; mais dans presque tout le reste il a poussé des cris que n'aurait point désavoués notre fameux *Lainez*. Profeti et Mlle Garcia sont restés constamment dans une médiocrité désespérante; Mme Pisaroni seule a mérité qu'on l'applaudit. Ses belles inspirations se sont manifestées dans presque toutes les scènes; elle a phrasé admirablement sa cavatine, plusieurs passages du premier duo et du finale du premier acte; mais sa malheureuse voix factice a quelquefois gâté les plus belles choses par les sons les plus grotesques. Il y a quelque chose d'inexplicable dans cette voix qu'on retrouve tantôt dans le *medium*, tantôt dans le haut, et qui est suivie de beaux sons naturels sur les mêmes cordes. Est-ce l'effet de quelques syllabes défavorables à la voix de Mme Pisaroni, ou celui d'un système? Je l'ignore; mais il faut convenir que de pareils sons donnés volontairement seraient d'un goût bien bizarre.

La représentation avait attiré peu de monde. Le parterre ne s'est rempli qu'après le lever du rideau, et les loges n'ont présenté pendant toute la soirée qu'un demi-auditoire. Le public a paru incertain du jugement qu'il devait porter; pas un *chut*, mais des applaudissemens fort rares. Dans l'entr'acte, on s'abordait dans les corridors et dans le foyer en parlant d'autre chose que de la pièce. On aurait dit qu'il était défendu de donner son avis. La réputation méritée de Morlacchi arrêtait les critiques; mais on ne

s'était point amusé, et l'on n'osait l'avouer. Il était évident qu'on attendait l'effet de la seconde représentation pour se prononcer ; mais quand viendra-t-elle ? Cela est maintenant fort incertain.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Les Deux Journées. — La Dame Blanche.

Le régime affreux dont on sortait à l'époque où l'opéra des *Deux Journées* fut joué pour la première fois, la ressemblance des scènes dont on avait été témoin avec le sujet de l'ouvrage, et les souvenirs que révélait dans l'ame des spectateurs le tableau des proscriptions de Mazarin, furent les causes principales du succès de cet ouvrage. La belle musique de M. Cherubini a perpétué ce succès, et pendant vingt ans c'est elle qui a attiré les amateurs. Cette musique, qui brille surtout par les morceaux d'ensemble et par les chœurs, était exécutée supérieurement au théâtre Feydeau dans la nouveauté. L'excellent orchestre dirigé par La Houssaie, des chœurs qui avaient alors plus de réputation que ceux de l'Opéra, et le talent admirable de Mme Scio, donnaient au chef-d'œuvre de M. Cherubini un effet dont on ne peut plus se faire d'idée. Juliet était d'ailleurs excellent dans le rôle du porteur d'eau, et les autres rôles étaient remplis convenablement par Gaveaux, Jousserand et Rosette Gavaudan. Cent cinquante représentations suffirent à peine à l'empressement du public, et répondirent victorieusement à ceux qui prétendaient que M. Cherubini ne pouvait obtenir de succès au théâtre. Il ne lui avait fallu qu'une pièce mieux faite ou du moins plus intéressante que celles qu'il avait mises en musique jusque là pour obtenir ce succès et pour y contribuer puissamment.

A la réunion des deux théâtres, en 1801, l'ouvrage fut repris avec une nouvelle faveur : quelques changemens avaient été faits dans la distribution. Gavaudan, jeune alors, s'était chargé du rôle d'Antonio, et lui avait donné

plus d'effet que ne le faisait Jousserand. Les autres rôles étaient remplis par les acteurs de la première mise en scène. L'espèce de lutte qui s'était établie entre les ouvrages des deux théâtres réunis en un seul, faisait que les acteurs apportaient le plus grand soin à l'exécution, et cette émulation tournait au profit des auteurs; l'opéra des *Deux Journées* y gagna aussi. Tant que Mme Scio vécut, il fut bien exécuté; mais depuis sa mort les choses ont bien changé. On cherche en vain dans son rôle l'expression admirable qu'elle savait y mettre; tous les autres rôles ont été doublés, triplés, abîmés; les chœurs n'ont plus rien de commun avec ceux de 1800; l'orchestre est aussi fort différent. Enfin, l'un des plus beaux ouvrages de notre scène reçoit tous les genres d'outrages à la fois. Le talent réel de Vizentini ne convient point au rôle du porteur d'eau; Juliet y a laissé d'ineffaçables souvenirs. Lemonnier n'est pas déplacé dans le rôle du comte Armand; mais tout le reste approche du grotesque. Si M. le directeur parvient à faire de l'argent avec cette caricature, son habileté sera démontrée d'une manière incontestable.

— Il y a de la hardiesse à montrer au public *la Dame Blanche* en l'absence de Ponchard et de mesdames Rigaut et Boulanger; mais c'est par la hardiesse qu'on réussit dans ce monde. Un jeune homme, nommé *Thian*, qui a italianisé son nom en s'appelant monsieur *Thianni*, s'est jeté bravement à travers la scène, dans le rôle de Georges, et y a mérité quelques applaudissemens. Ce jeune homme, qui a été élève de Ponchard à l'École royale, a été renvoyé de cette école pour quelques fredaines. Il est entré ensuite dans les chœurs de l'Opéra-Comique, et s'est quelquefois essayé dans quelques bouts de coryphées. Il demanda à M. de Pixérécourt une augmentation de cinq ou six cents francs, ne put l'obtenir, et s'engagea au théâtre de Versailles, où il s'est élevé jusqu'*au grade d'Elleviou*. Sa voix est d'un volume peu considérable; il saccade quelquefois son chant, et son intonation est souvent trop haute; mais il a de la facilité, beaucoup d'assurance, et copie Ponchard assez exactement, ou du moins en fait la charge. Ce sera une

bonne acquisition pour le théâtre, parce qu'il est jeune, et parce qu'il peut acquérir du talent, si on ne le gâte pas.

Mme Casimir avait prêté sa taille rondelette au rôle ingénu de Mme Rigaut; quelques éclats de rire ont accueilli son entrée en scène; mais elle ne s'est pas mal tirée des difficultés du chant, et a gagné la fin de la pièce sans autre accident que les sifflets qui, ce soir-là, ont poursuivi les acteurs. Quant à Mlle Otz, si l'on en juge par ses intonations fausses ou hasardées, elle devait avoir bien peur. Il est impossible de chanter plus mal et plus faux. Il est vraisemblable que ce rôle lui fera beaucoup de tort, si elle continue à le jouer. Le formidable appui d'un parterre et de galeries composés de ces hommes bienveillans qui protègent les talens naissans, moyennant le plus mince salaire; le petit nombre de ceux qui avaient acheté à la porte le droit de jouer d'un petit instrument, dont le nom seul fait frémir les auteurs et les acteurs malencontreux; la précaution qu'on avait prise de faire remettre à domicile des billets de loges, afin qu'elles ne fussent pas vides, rien de tout cela n'a pu sauver Mlle Otz d'un concert dont son oreille a dû être blessée. Quelques abonnés du balcon et de la première galerie, qui s'ennuient *de s'ennuyer* pour cent écus, ont protesté pendant toute la soirée contre l'ordre de choses actuel. Il se peut qu'on n'écoute pas leurs réclamations, mais les pauvres acteurs qui sont en scène sont bien forcés de les entendre.

CONCOURS

DE L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

Les concours de l'École royale de musique continuent et tirent à leur fin. Dans la séance du 2 de ce mois, on a entendu les instrumens à vent et le chant. Un seul concurrent s'est présenté pour le prix de clarinette; il a obtenu le second prix l'année dernière; mais ses progrès n'ont point été jugés assez grands pour qu'on lui accordât le

premier; le jury a décidé qu'il n'y avait point lieu à le donner.

Deux premiers et deux seconds cors se sont fait entendre; on n'a point trouvé que leur jeu fût assez sûr pour qu'il fût décerné un premier prix; le second a été partagé entre MM. Nourry et Choulet, tous deux élèves de M. Dauprat.

Nous avouons qu'après la sévérité qu'on avait montrée à l'égard des cornistes, nous n'avons pas été peu surpris de voir M. Caillet obtenir le prix du hautbois. Un son de cornemuse, de nombreux accidens nommés vulgairement des *couacs*, et l'absence de toute élégance dans le style, ne nous ont pas paru des titres suffisans pour cet honneur.

Le concours de basson avait été très brillant l'année dernière; il a été satisfaisant cette fois. Le premier prix a été décerné à M. Dyvoir, élève de M. Gebauer, et le second a été obtenu par M. Morvilliers, élève du même professeur.

Le premier prix de flûte a été donné à M. Scarzella, élève de M. Guillou; le second a été partagé par MM. Olivier et Fabre, élèves du même professeur.

Pour la troisième ou quatrième fois, depuis plusieurs années, le chant a présenté le tableau déplorable de notre pauvreté. Rien parmi les hommes et presque rien parmi les femmes, voilà nos ressources pour les théâtres. Le jury a décidé qu'il n'y avait pas lieu à décerner de premier prix, et n'a fait qu'un acte d'indulgence en partageant le second entre Mlles Verteuil et Fineaux. Une voix mal posée, un phrasé défectueux, et une prononciation à peu près nulle, voilà ce que le public a trouvé dans la première, tant à ce concours qu'à ses débuts au théâtre de l'Opéra-Comique. La seconde pourrait en travaillant acquérir peut-être du talent; mais il y a bien des choses à faire pour cela. Nous reviendrons sur ce sujet.

Le concours de piano, qui a eu lieu le 6 de ce mois, a présenté vingt-deux concurrens. Il nous semble qu'il y a un vice essentiel dans cette facilité d'admettre au concours des élèves qui auraient besoin de travailler encore longtemps, et qui ne présentent que des médiocrités plus ou moins prononcées. Il en résulte que le jury éprouve beau-

coup d'embarras pour juger dans un si grand nombre de concurrens, qui sont presque tous jetés dans le même moule, et que pour se débarrasser de l'embarras du choix, il partage le prix entre un si grand nombre qu'il devient illusoire. Cette fois le premier prix pour les femmes a été partagé entre M[lles] Banne, Bordes, et Vallet Saint-Fal, élèves de M. Adam, et le second entre M[lles] Falker, Heilman, Sarranton, Carbeault et Darroux. Parmi les hommes, on a remarqué un petit prodige, M. Wagner, enfant étonnant qui a partagé le premier prix avec M. Systerman. Tous deux sont élèves de M. Simmerman. MM. Piccini, Rosselen, Alerme, Claveau et Codinne ont obtenu le second prix conjointement.

Le concours de violon, qui a eu lieu le 7, s'est d'abord annoncé d'une manière assez faible; mais MM. Sauzai, Millaut et Arlot ont ensuite relevé l'honneur de l'école. M. Sauzai surtout a montré dans son jeu l'école de M. Baillot dans toute sa beauté; il a obtenu le premier prix. M. Millaut, ayant eu le second l'année dernière, et n'ayant point été jugé digne du premier, n'a pu rien obtenir cette année. Le second prix a été partagé entre MM. Arlot, Clément et Dugelay, élèves de M. Kreutzer jeune.

Les concours de violoncelle, de déclamation lyrique et de déclamation spéciale termineront l'année scolaire. Nous en rendrons compte.

— La séance particulière de l'Académie des beaux-arts, du 4 de ce mois, a été fort intéressante à l'égard de la musique. L'examen des instrumens à archet de M. Thibout, dont nous rendons compte dans ce numéro, était à l'ordre du jour, ainsi qu'un piano mécanique du plus grand intérêt. Le célèbre violoniste, M. Lafont, a exécuté un concerto sur un des nouveaux violons avec accompagnement d'un quatuor, et a excité le plus vif plaisir par la pureté de ses sons et l'élégance de sa manière de chanter sur l'instrument. M. Baudiot a fait aussi entendre la basse dans une fantaisie difficile, et de nature à faire apprécier l'égalité de l'instrument sur ses différentes cordes.

De justes applaudissemens ont été donnés à ces deux virtuoses, non-seulement par les membres de l'Académie, mais aussi par plusieurs artistes que l'attrait de cette séance avait attirés.

Le piano qu'il s'agissait d'examiner est destiné à écrire spontanément la musique qu'un pianiste, un compositeur, un improvisateur enfin exécute sur son clavier. De nombreuses épreuves avaient été faites en divers pays et à diverses époques pour arriver à ce résultat, mais toujours infructueusement. L'essai fait dans la séance dont il est ici question a complètement réussi. Nous rendrons compte en détail de cette singulière et importante découverte.

CORRESPONDANCE.

A Monsieur le rédacteur de la Revue musicale.

Monsieur,

Vous avez annoncé que l'un des objets de la *Revue musicale*, que vous publiez, serait de répondre aux questions qui pourraient vous être adressées sur les différens points de la musique; je prends donc la liberté de vous prier de vouloir bien résoudre une difficulté sur laquelle je n'ai rien trouvé de satisfaisant jusqu'ici.

Vous savez qu'on désignait autrefois en France les tons par *C sol ut*, *G ré sol*, *D la ré*, *A mi la*, *E si mi*, etc. maintenant on dit simplement le ton d'*ut* majeur ou mineur, le ton de *sol*, de *si* bémol, *mi* bémol, et ainsi du reste.

Vous savez aussi que les Italiens disent *C sol fa ut*, *G sol re ut*, *D la sol re*, *A la mi re*, etc., et cela se conçoit, parce que ces noms indiquent celui de la tonique, celui de la dominante, et celui de la sous-dominante, qui sont les cordes principales de chaque ton; mais je n'ai jamais pu savoir pourquoi, lorsqu'il s'agit des tons bémols, comme *mi♭*, *la♭*, *ré♭*, etc., ces mêmes Italiens

disent *E la fa*, *A la fa*, *D la fa*, *G la fa*, etc. Cela doit être fondé sur quelque raison : c'est cette raison que je désire savoir, et que j'espère que vous voudrez bien faire connaître dans un de vos prochains numéros.

Agréez, etc.

B*****,
Professeur de musique.

Je me félicite de pouvoir éclaircir les doutes du professeur anonyme; mais comme il s'agit d'une des singularités de l'histoire de la musique, je ne puis faire que ma réponse ne soit longue. J'abrégerai autant que je le pourrai.

Lorsque Gui d'Arezzo imagina, dans le onzième siècle, de tirer de l'hymne de Saint-Jean : *Ut queant laxis, Resonare fibris*, etc., les noms des notes de la gamme, il n'eut besoin que de six syllabes, parce que sa gamme n'était que de six sons, c'est-à-dire un *hexacorde*. Ces syllabes étaient *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Le *si*, comme on voit, n'existait pas. Mais comme il arrivait que le chant dépassait souvent l'étendue de l'hexacorde, celui qui solfiait était obligé de changer le nom des notes, et de donner, par exemple, celui d'*ut* à *sol*, celui de *ré* à *la*, ainsi de suite, ayant toujours soin d'appeler *mi* et *fa* les deux notes entre lesquelles il n'y a qu'un demi-ton, afin de remplacer ce demi-ton qui, dans notre gamme moderne, se trouve entre *si* et *ut*, ou plus généralement entre la note sensible et la tonique. Ce changement de notes s'appelait *muance*.

Une pareille méthode de solmisation était incommode, même dans le temps où les tons étaient bien moins multipliés qu'ils ne le sont aujourd'hui; aussi dès le seizième siècle, plusieurs professeurs ou théoriciens sentirent la nécessité d'ajouter aux six notes de Gui la septième, dont l'absence causait tout le mal. Les Français attribuent généralement cette invention à un musicien appelé *Lemaire*. Il paraît, en effet, qu'il fut le premier à lui donner le nom de *si*, mais long-temps avant lui un Flamand, nommé Anselme, Henri van de Putte, Caramuel de Lobkowitz, et plusieurs autres en avaient proposé

l'usage, en lui donnant des noms qui n'avaient point été adoptés. Quoi qu'il en soit, la méthode fut abandonnée par tous les peuples de l'Europe, à l'exception des Italiens, qui, par un entêtement inexplicable, se sont obstinés à conserver cette méthode gothique, dont les inconvéniens se sont augmentés à mesure que les tons se sont chargés de dièses, de bémols et d'accidens de tous genres, qui étaient inconnus au temps de Gui.

Dans leur solmisation, *si* naturel, ou plutôt toute note sensible d'un ton par bécare ou par dièse s'appelle *B mi*, et *si b*, ou tout quatrième degré d'un ton par bémol se nomme *B fa*. Cela est fondé sur ce que *B mi* est toujours la note inférieure du demi-ton, et *B fa* la note supérieure. Lorsque la leçon qu'il faut solfier est chargée de modulations, la difficulté de reconnaître à l'instant le nom qu'on doit donner à la note est quelquefois si grande, que les maîtres eux-mêmes sont dans l'incertitude à cet égard. En voici une preuve : un élève du conservatoire de Saint-Onofrio, à Naples, demandait un jour à Durante, le plus savant musicien de l'Italie, comment il devait appeler une note équivoque; ne sachant lui-même comment résoudre la difficulté, ce maître fut obligé de répondre à son élève : *Appelle-la comme tu voudras, pourvu que tu la chantes juste.* Mais revenons à la question.

Les tons par bécarre ou par dièse s'appellent *C sol fa ut*, *G sol ré ut*, *D la sol ré*, *A la mi ré*, etc., parce que, comme le remarque fort justement l'auteur de la lettre, il est bon de faire connaître les noms de la tonique, de la dominante et de la sous-dominante; mais les dénominations des tons par bémol *E la fa*, *A la fa*, *D la fa*, *G la fa*, sont fondées sur les raisons suivantes : 1° le dernier bémol de ces tons étant un quatrième degré est toujours *fa*, puisque c'est la note supérieure du demi-ton ; or, connaissant la tonique par la lettre, on trouve à l'instant quelle est la note bémolisée qui devient *fa*, et c'est pour cela qu'on appelle l'attention sur cette note en disant *fa* pour chaque ton. Ainsi *fa* du ton de *mi b* est *la b*; *fa* du ton de *la b* est *ré b*; *fa* du ton de *ré b* est *sol b*;

enfin, *fa* du ton de *sol b* est *ut b*. A l'égard du nom de *la* qui précède celui de *fa* dans la désignation des tons *E la fa*, *A la fa*, *D la fa*, je pense que c'est pour indiquer que dans tous ces tons *la* est toujours ou la tonique, ou le quatrième degré, ou la dominante. Ainsi, dans *E la fa*, *la* est la sous-dominante ; dans *A la fa*, c'est la tonique ; dans *D la fa*, c'est la dominante. J'avoue cependant que dans *G la fa*, il me paraît inexplicable. Je présume qu'il ne s'y est glissé que par un usage peu réfléchi, ou par une apparence d'analogie mal raisonnée. Il est bon de remarquer, au reste, que le ton de *sol b* est le dernier de tous les tons bémols italiens, et qu'ils n'en ont point qui correspondent à notre *ut b* : chez eux il est remplacé par *B mi diesis*.

Voilà, ce me semble, la seule explication qu'on puisse donner des dénominations italiennes des tons.

FÉTIS.

SUR UN MÉMOIRE QUI A POUR TITRE :

EXPOSÉ DE QUELQUES PRINCIPES NOUVEAUX SUR L'ACOUSTIQUE ET LA THÉORIE DES VIBRATIONS, ET LEUR APPLICATION A PLUSIEURS PHÉNOMÈNES DE LA PHYSIQUE,

PAR LE BARON BLEIN,

ANCIEN OFFICIER GÉNÉRAL DU GÉNIE [1].

Cinq ou six mémoires ont été présentés et lus à l'Académie des siences par l'auteur de celui-ci, dans les années 1823, 1824 et 1825. Ces mémoires contenaient le développement d'une théorie nouvelle de l'harmonie; l'académie nomma commissaires, pour leur examen, MM. de Prony, de Lacépède et Dulong. M. Frespel leur fut ensuite adjoint, ainsi que MM. Chérubini, Lesueur et Baillot. Mais la mort de M. Lacépède, jointe à plusieurs circonstances, ont retardé jusqu'ici le rapport écrit que M. Blein espérait, et ont déterminé ce savant à publier, dans le Mémoire que je me propose d'examiner ici, une analyse succincte de ses travaux.

Dès 1714, le célèbre violoniste Tartini avait remarqué que lorsqu'on fait résonner à la fois deux cordes ou deux flûtes assez rapprochées, et produisant deux sons différens, un troisième son grave et faible d'intensité se fait entendre en même temps. Ce phénomène devint la base d'un système que ce musicien médita long-temps, et qu'il ne publia qu'en 1754, à Padoue, dans un volume in-4° qui a pour titre: *Trattato di Musica secondo la vera scienza dell' Armonia.* Mais, dans l'intervalle, Romieu, membre de la société royale des siences de Montpellier, avait (en 1743) lu à l'Académie, sur cette découverte, un mémoire intitulé : *Nouvelle découverte des sons harmoniques graves, dont la résonnance est très sensible dans les accords des instrumens à vent.* Ce mémoire fut inséré dans le compte rendu de

(1) Paris, 1827, in-4° de 44 pages avec une planche. Se distribue chez l'auteur, rue des Grands Augustins, n° 19.

l'assemblée publique de la société royale des sciences, le 16 décembre 1751.

Serre, de Genève, qui était bon juge dans des questions de cette nature, et qui avait eu occasion de connaître les expériences de Tartini avant qu'elles fussent publiées, en donna une analyse en 1753, dans son livre qui a pour titre: *Essais sur les principes de l'harmonie*. Les principes qu'il examine dans cet ouvrage sont celui *de la résonnance multiple*, sur lequel est fondé le système de Rameau, et celui *du troisième son*, d'où dépend celui de Tartini. Il accumula les objections contre ce dernier, dans le deuxième chapitre de son livre, et le combattit par des raisons solides que Tartini essaya de détruire dans sa *Riposta di Giuseppe Tartini alla critica del di lui Trattato di Musica, di M. Serre, di Ginevra*, Venise, 1767, in-8°. Mais, malgré l'étalage de chiffres, de calculs dont Tartini avait essayé d'étayer son système, il n'était point assez géomètre pour combattre son adversaire avec avantage: Scheibe assure même, dans son *Traité de composition* (*Ueber die musikalische composition*, Leipsick, 1773, in-4°), qu'il n'entendait même pas l'arithmétique élémentaire. Il se trouvait, à cet égard, dans le même cas que Rameau, qui avait été obligé d'avoir recours au père Castel pour ses calculs; Tartini fut contraint de se servir de la plume du père Colombo, assez bon mathématicien, mais ignorant en musique. Rousseau, qui a voulu donner une analyse de la théorie de Tartini, à l'article *système* de son *Dictionnaire de musique*, n'entendait guère mieux la question que ce grand musicien; aussi se trouve-t-il souvent en défaut dans son exposé. Mercadier de Belesta a donné une bonne réfutation algébrique de ce système, dans le discours préliminaire de son *Nouveau Système de musique* (Paris, 1776, in-8°); mais Lagrange est celui qui a donné les meilleures remarques sur ce troisième son, dans les *Mémoires de l'Académie de Turin*, tom. I, p. 64. On peut aussi consulter l'ouvrage de Matthieu Young, intitulé: *Enquiry in to the principal phænomena of sounds and musical strings*, part. IIe, sect. 6 (*Of grave Harmonical tones*).

Du moment où l'on a commencé à se faire des notions justes de la théorie de l'harmonie, on a abandonné l'échafaudage des calculs puérils entassés par Rameau et Tartini, pour chercher les bases de cette théorie dans des considérations d'affinité ou d'exclusion des sons et des intervalles entre eux, et l'on en a tiré des conclusions de convenance ou d'inconvenance dans leurs successions, qui jusqu'ici ne paraissent pas pouvoir se déduire de la résonnance isolée d'un corps sonore, de quelque manière qu'on envisage les phénomènes auxquels elle donne naissance. Néanmoins, voici qu'un savant entreprend de faire un nouvel examen de ces phénomènes, et muni des connaissances nécessaires, veut construire l'édifice de la théorie de l'harmonie, non sur une seule donnée, comme l'ont fait Tartini et Rameau, mais sur l'ensemble de ces données, qu'il analyse avec bien plus d'exactitude que ne l'ont fait ces auteurs ; et surtout sur des faits qui n'avaient point été observés jusqu'ici, savoir l'existence du mode mineur dans le cylindre isolé, et celle du triton et de la sixte majeure dans le plateau carré. Comme il s'agit d'une théorie nouvelle qui est soumise à l'Académie des sciences, il eût été plus prudent peut-être d'attendre la décision de ce corps savant, avant que de se livrer à la discussion de ses principes, si M. le baron Blein, en publiant son résumé, n'avait manifesté l'intention de prendre le public pour juge, et si, en l'adressant au bureau de la *Revue musicale*, il n'avait indiqué le désir que cet écrit périodique en rendît compte.

Frappé de l'inexactitude des détails donnés par Tartini sur le phénomène du troisième son, ou de la résultante de deux sons donnés, M. le baron Blein a répété les expériences, et en a complété la série, en les appliquant à tous les intervalles possibles, dissonans ou consonnans, entre l'unisson et l'octave, au moyen de deux cordes, dont l'une étant constamment montée à un ton tel que l'*ut* 1, faisant 256 vibrations par seconde, l'autre est élevée successivement aux divers sons ou intervalles chromatiques et enharmoniques de la gamme. Après avoir donné la ta-

ble des résultantes, exprimées en nombres de vibrations, l'auteur du mémoire avoue que l'oreille a peine à saisir les intervalles de seconde mineure et de seconde majeure; mais il affirme qu'elle distingue facilement toutes les autres en pratiquant les doubles cordes sur le violon. Selon lui, on découvrira même qu'il existe une seconde résultante plus ou moins sensible, principalement dans le triton et la seconde majeure, et il arrive à ce résultat, qui serait bien remarquable, s'il était prouvé par des expériences incontestables et sensibles à tout organe exercé.

Lorsqu'on fait le triton exact $\left\{\begin{matrix} ut \\ 256 \end{matrix} \text{ et } \begin{matrix} fa\sharp \\ 362 \end{matrix}\right\} \left(1, \frac{1}{\sqrt{2}}\right)$, on entend les deux résultantes $\left\{\begin{matrix} re\sharp \\ 150 \end{matrix} \text{ et } \begin{matrix} la \\ 106 \end{matrix}\right.$ qui constituent, avec les deux sons générateurs, l'accord dissonant de quatre tierces mineures, ou de septième diminuée.

Mais voici quelque chose deplus singulier. Si l'on fait la quarte superflue[1] $\left\{\begin{matrix} ut & fa\sharp \\ 256 & 355\frac{5}{9} \end{matrix}\right. \left(1, \frac{18}{25}\right)$, on distingue les résultantes $\left\{\begin{matrix} mi\flat & sol\sharp \\ 156\frac{4}{9} & 99\frac{5}{9} \end{matrix}\right.$ qui constituent l'accord dissonant de septième de dominante, sous les formes $\left\{\begin{matrix} ut\ re\sharp\ fa\sharp\ sol\sharp \\ ut\ mi\flat\ sol\flat\ la\flat \end{matrix}\right\}$

J'avoue que je ne comprends pas ce que c'est que cette quarte superflue, *ut fa*♯, exprimée par 256 $355\frac{5}{9}$, différente du triton exact *ut fa*♯ (256 362 $\left(1, \frac{1}{\sqrt{2}}\right)$. *Fa*♯ ne peut être que *fa*♯ à l'égard de *ut* 1 : il n'y en a pas de plusieurs espèces, dans la musique européenne. En supposant que, dans une expérience bien faite, deux données quelconques fournissent deux résultantes, qui forment avec elles une harmonie analogue à notre accord de septième de dominante, j'admettrais plutôt que ces données seraient $\begin{matrix} ut & sol\flat \\ 256 & 368\frac{16}{25} \end{matrix}$; mais au lieu d'élever le nombre de vibrations, l'auteur du mémoire le réduit de 362 à $355\frac{5}{9}$. D'ailleurs les mêmes expériences lui fournissent le fait

(1) Je me conforme ici au langage de l'auteur, quoiqu'il n'y ait pas plus d'intervalles ou d'accords superflus en musique qu'il n'y en de faux.

suivant : si l'on fait la *fausse quinte*[1] $\left\{ \begin{matrix} ut & sol\flat \\ 256 & 368\frac{18}{25} \end{matrix} \right.$ $(1, \frac{25}{36})$, on entend les résultantes $\left\{ \begin{matrix} re & la\sharp \\ 143\frac{9}{25} & 112\frac{16}{25} \end{matrix} \right.$ qui, dit M. Blein, forment un accord *dissonant*. J'avoue que *discordant* me paraîtrait ici le mot propre ; car, quel accord isolé peut résulter de *ut*, *ré*, *sol*♭ et *la*♯?

Tout cela me paraît avoir été légèrement expérimenté, et, dans tous les cas, est d'une moins grande utilité que l'auteur ne paraît le penser ; car, quoi qu'on en dise, *fa* ♯ un peu moins élevé que *fa* ♯, ne peut être qu'un son faux, duquel on ne peut rien conclure. En formant ses séries de résultantes, M. Blein a été séduit par la simplicité de cette loi : les deux sons donnés étant représentés l'un par son nombre de vibration n, et l'autre par le nombre $n + m$, les résultantes sont constamment $n - m$ et m. Mais cette loi, qu'il ne trouve que par induction, n'est pas même démontrée par lui.

La deuxième section de la première partie du mémoire est relative aux harmoniques naturels. Après avoir cité le phénomène connu d'une corde tendue qui, mise en vibration et abandonnée à elle-même, fait entendre, outre le son principal $\left\{ \begin{matrix} ut \\ 1 \end{matrix} \right.$, par exemple, deux résonnances aiguës $\left\{ \begin{matrix} sol \\ \frac{1}{3} \end{matrix} \right.$ et $\begin{matrix} mi \\ \frac{1}{5} \end{matrix}$, dont l'ensemble constitue l'accord parfait majeur, dans le ton d'*ut*, M. Blein passe à l'examen des faits résultans de la résonnance d'un cylindre isolé, dans lequel il a observé qu'outre le son le plus distinct $\left\{ \begin{matrix} ut \\ 1 \end{matrix} \right.$, on entend deux résonnances graves $\left\{ \begin{matrix} fa \\ 1 \end{matrix} \right.$ et $\begin{matrix} la\flat \\ 5 \end{matrix}$, qui

(1) M. le baron Blein dit dans une note, à propos de cette expression, qu'il serait plus convenable d'appeler cet intervalle *quinte diminuée* ; c'est ce qu'on fait dans presque tous les livres élémentaires depuis plus de vingt-cinq ans. L'auteur du mémoire paraît être plus au courant de la science du temps de Rameau que de celle de l'école moderne. Le même auteur dit dans cette note que le mot de *dominante* ne convient qu'à la tonique : il n'a pas vu que ce nom vient de ce que la cinquième note de chaque ton se trouve dans tous les accords naturels, et conséquemment qu'elle est *dominante* à l'égard des autres.

constituent, non l'accord parfait mineur $\left\{ \begin{matrix} fa \\ 3 \end{matrix} \right.$, comme il le dit, mais l'accord de sixte majeure $\begin{matrix} la\flat \\ 5 \end{matrix}$. Voilà un fait qui, s'il était prouvé, aurait épargné bien des embarras et de mauvais raisonnemens à Rameau, auquel il a fallu tant d'efforts pour arriver, tant bien que mal, à ce mode mineur, écueil de tous les systèmes.

Examinant ensuite les sons produits par des plateaux ronds, élémens des cylindres, M. Blein a trouvé qu'il ne s'en manifestait que deux, formant la consonnance de sixte mineure (1, $\frac{5}{8}$). Un fait curieux s'est montré dans ses expériences, c'est que le plus grave de ces deux sons se développe d'une manière plus sensible lorsque le plateau est frappé vers sa circonférence, et le plus aigu, au contraire, lorsqu'on frappe le centre du plateau.

Après plusieurs expériences sur des plateaux de différens périmètres, mais de même surface et de même épaisseur, M. Blein arrive à un phénomène très remarquable qui, dit-il, se manifeste dans un plateau carré, où trois sons différens se font entendre. Le plus grave, obtenu en frappant les angles du carré, étant supposé $\left\{ \begin{matrix} ut \\ 1 \end{matrix} \right.$, celui qu'on obtient en frappant le milieu d'un de ses côtés est $\left\{ \begin{matrix} fa\sharp \\ \frac{1}{\sqrt{2}} \end{matrix} \right.$ et le troisième au milieu du plateau est un $\left\{ \begin{matrix} la \\ \frac{3}{5} \end{matrix} \right.$; en sorte que l'accord est celui de sixte majeure avec quarte majeure, qu'on considère en harmonie comme le renversement de l'accord de tierce et quinte mineure.

Ce sont les résultats de plusieurs de ces expériences qui ont paru à M. Blein susceptibles, par leur analyse et leur développement, de jeter quelques nouvelles lumières sur la théorie de la mélodie et de l'harmonie. Il en a composé un traité qu'il a soumis à l'académie des sciences, et qui n'attend pour voir le jour que l'approbation des principes qui lui servent de base. Ces principes sont fondés, comme on vient de le voir, 1° sur l'existence du mode mineur

dans le cylindre isolé; 2° celle du triton et de la sixte majeure dans le plateau carré; 3° et enfin celle des accords dissonans dans les résultantes des intervalles dissonans. J'ai fait voir ce qu'il faut penser de ce dernier fait; à l'égard des deux autres, M. Blein a rendu un service réel en faisant connaître leur existence. Avant d'en tirer des conclusions, il est nécessaire de les soumettre à de nombreuses expériences bien faites; de s'isoler de tout instrument sonore en les faisant, afin de ne point prendre des résonnances étrangères pour celles du cylindre isolé ou du plateau; et surtout, de consulter des sens très délicats et très exercés pour apprécier ces sortes de résonnances, qui sont toujours très faibles et très incertaines.

Dans le cas où l'on parviendrait à s'assurer de l'existence des phénomènes précités, il ne faudrait point encore en conclure, comme le fait l'auteur du mémoire, que ces découvertes pourraient influer sur l'étude de l'harmonie et de la composition. Je l'ai déjà dit, la science de l'harmonie repose bien moins sur des accords isolés que sur des lois de succession, sur des rapports d'affinité ou d'exclusion, dont les causes seront peut-être à jamais ignorées, comme le principe de nos sensations. Il y a une action et une réaction continuelle de la mélodie sur l'harmonie, et de celle-ci sur la mélodie, qui sont les bases réelles de l'art de la composition; les chercher ailleurs, c'est se fourvoyer. Toutefois, il est curieux d'observer les phénomènes des corps sonores, d'en découvrir les lois et de déterminer en quoi ils coïncident avec les rapports métaphysiques des sons. Une théorie physico-mathématique de la musique, basée sur des faits incontestables, qui seraient ramenés à des lois simples et démontrées, serait intéressante pour quiconque voudrait saisir l'ensemble du système musical, mais sera toujours inutile à l'harmoniste et au compositeur.

Les troisième et quatrième sections du mémoire de M. Blein ont pour objet les *gammes sonores dans les corps réguliers de formes analogues*, et les *formes des vibrations*. Il y développe quelques circonstances particulières des phénomènes qu'il a examinés dans les premières sec-

tions, et y établit, en particulier, l'analogie des vibrations colorantes avec celles des sons, sorte de théorie qui a de l'analogie avec une proposition que Newton a avancée dans son *Optique* (*lib.* 1, *p.* 2, *prop.* 3.), et qui a servi de base à l'idée du clavecin oculaire du père Castel.

M. Blein va plus loin, dans la deuxième partie de son mémoire; il y établit que les diverses propriétés des corps, leur élasticité, leur transparence, leur état lumineux, leur chaleur, etc., ont de l'analogie avec la théorie des vibrations. Ces matières n'ayant qu'un rapport fort indirect avec la théorie des sons, je me dispenserai d'en parler. En ce qui touche cette dernière, je me bornerai à remarquer qu'il est fâcheux que ce savant n'ait pas employé, dans l'exposé de ses recherches, les formes rigoureuses de l'analyse, et des démonstrations sans lesquelles les expériences les mieux constatées, et même les lois qui en découlent, restent improductives.

FÉTIS.

EXPOSITION DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

NOTICE SUR L'HEPTACORDE,

OU

BASSE DE VIOLE PERFECTIONNÉE,

PAR J.-M. RAOUL[1].

L'INSTRUMENT auquel j'ai donné le nom d'*Heptacorde*[2] tient de la basse de viole (*viola di gamba*), par le nombre de cordes dont il est monté; mais il en diffère par les proportions, l'étendue du manche, et par la qualité du son.

(1) M. Raoul, dont le talent sur le violoncelle est connu, et dont les ouvrages pour cet instrument sont justement estimés, nous adresse cette notice sur un instrument ancien qu'il vient de perfectionner; nous croyons qu'on ne verra pas sans intérêt les détails qu'elle renferme.

(2) L'instrument dont il est question dans cette notice est au nombre de ceux qu'expose cette année, au Louvre, M. *Vuillaume*, luthier à Paris, rue Croix-des-Petits-Champs.

C'est d'après une basse de viole, chef-d'œuvre de l'ancienne lutherie, que j'ai conçu l'idée des changemens dont je viens soumettre les résultats aux nombreux amis d'un art porté chez les Français, et par les Français, au plus haut degré de perfection.

François Ier, étant à Bologne, en 1515, entendit des *violes* à la chapelle de *Léon X*. Ces instrumens étaient à peine connus en France, et l'on y manquait d'ouvriers propres à les confectionner. Des offres avantageuses déterminèrent un luthier, alors célèbre, nommé *Gaspard Duiffoprugcar*, à suivre le monarque dans ses états, et à s'y fixer.

Entre autres instrumens, ce luthier fit une basse de viole dont la table inférieure représente le plan de Paris et ses environs au seizième siècle [1], en bois rapportés de différentes couleurs. Au-dessus est un saint Luc, imité de *Raphaël*, aussi en marqueterie. La tête du manche offre les attributs de la musique; élégamment sculptés. On voit sur la queue, ou cordier, une femme jouant du luth.

Devenu possesseur de cet instrument, qu'on croit avoir appartenu à François Ier lui-même, je fis des recherches sur la manière de l'accorder: il en existait plusieurs; après les avoir successivement essayées, je m'arrêtai à celle qui, par la combinaison des intervalles, rendait le doigté facile dans tous les tons et dans toutes les positions.

Quoique le son de la basse de viole fût agréable, la caisse trop mince et trop plate, le chevalet trop bas, la touche trop courte, trop rapprochée de la table, surchargée d'ailleurs de cases inutiles, obligeaient d'employer des cordes trop fines pour le volume de son qu'elles auraient dû provoquer, et qui cédaient trop facilement à la pression de l'archet.

Un instrument calculé sur une échelle plus grande, exempt de ces défauts, et monté de cordes choisies dans

(1) Ce plan est absolument conforme à celui qui existe en tapisserie à l'Hôtel-de-Ville de Paris, et au plan donné par *Dulaure* à la suite de l'histoire de cette ville.

des proportions convenables, me parut devoir produire un tout autre effet.

Encouragé par un premier essai, j'ai voulu, par un second, obtenir mieux encore, et l'instrument, qui est l'objet de cette notice, établi par M. *Vuillaume*, que ses connaissances et le fini de son travail mettent au rang de nos meilleurs luthiers; cet instrument, dis-je, a réalisé mes espérances.

L'heptacorde est donc la basse de viole *perfectionnée*.

Si l'on me demande pourquoi j'ai changé le nom de celle-ci, je répondrai que les *violes* n'entrent plus dans notre système instrumental [1]; que cette dénomination n'a d'ailleurs rien de caractéristique, tandis qu'il est constant que les Grecs connurent l'heptacorde, auquel ils donnèrent la préférence sur tous les autres instrumens. Beaucoup d'auteurs prétendent qu'*Orphée* s'en servait, et *Philostrate* décrit ainsi la position de ce *prince de l'harmonie* (c'est ainsi qu'on le nomme) jouant de la *cythare*[2].

Orpheus sinister pes adnixus terræ, sustinet citharam super femore positam; dexter autem gestum et rhythmum proludit, solum calceo feriens. Manus autem dextra quidem plectrum firmiter tenens extenditur ad phtongos et tonos, cubito insidens, et vola manus intus spectante, læva autem fides rectis digitis ferit.

« Orphée ayant le pied gauche contre terre, soutient la
« cythare de la cuisse, et, frappant en même temps du
« pied droit, il marque le mouvement de ce qu'il joue.
« Quant aux mains, la droite, tenant l'archet fortement,
« l'avance sur les cordes.... le poignet, plié vers le dedans
« de la main, et les doigts étendus de la main gauche, frap-
« pent les cordes.

Cette description, qui convient à peu près à la manière de tenir la basse de viole et le violoncelle, prouve qu'il

(1) Ce qu'on appelait le *concert de violes* était composé de quatre instrumens : le dessus, la haute-contre, la taille et la basse.

(2) *Cythare*, *lyre*, chez les anciens; *viole*, dans le moyen âge, sont des termes génériques sous lesquels on comprenait les instrumens à cordes. Chaque espèce avait ensuite un nom particulier.

existait, dans ces temps reculés, des instrumens surmontés d'un manche; que ce manche était destiné à recevoir la pression des doigts de la main gauche sur les cordes, et que le plectre ou archet, en usage dans ce cas, différent de celui dont on se servait pour les instrumens de percussion, était le plectre *crépu*, formé *de crins de queue de cheval fortement bandés*.... (cum arcu compacto ex pilis caudæ equinæ fortiter astrictis.)

Le mot *heptacorde* exprime donc en grec *francisé* que l'instrument auquel je l'applique est armé de *sept cordes*.

Leur ordre de résonnance procède ainsi :



Un musicien aperçoit au premier coup d'œil qu'une telle disposition d'intervalles présente des ressources, puisque la distance de la corde la plus grave à la chanterelle est d'une dix-huitième.

La septième corde donne la tierce mineure au-dessous de l'*ut* du violoncelle, et le *ré* pris du quatrième doigt sur la chanterelle de ce dernier, et à l'unisson de la chanterelle de l'heptacorde.

Les proportions du corps sonore, celles observées dans la grosseur des cordes, déterminent un volume de son qu'on ne trouve dans aucun autre instrument, tandis que la construction du manche, de la touche et du chevalet rend facile l'attaque des cordes sans gêner l'action de l'archet.

L'échelle diatonique contient *cinq* octaves, sans compter les sons harmoniques, qui en forment une sixième.

Dans le premier manche, c'est-à-dire de la septième corde à l'octave du *ré* de la chanterelle, le doigté est très simple et ne varie presque jamais.

Dans le manche inférieur, qui commence au *ré*, octave de la chanterelle, le pouce s'emploie comme au violoncelle. On peut s'en servir également dans tous les cas où on l'emploierait sur l'autre instrument.

Mais des attributs particuliers distinguent l'heptacorde, qui, *seul des instrumens à archet*, peut rendre les effets de l'harmonie, et c'est principalement sous ce rapport qu'il faut le considérer. Plus on se sera rendu familières les règles de ce bel art, plus l'instrument développera de ressources et de charmes.

Traité comme instrument récitant, l'heptacorde, par les différens caractères de sa *voix*, par l'étendue de son clavier, offre des moyens inépuisables. L'avantage de la tierce mineure qu'il a au grave sur le violoncelle permet souvent de descendre d'une octave la basse proprement dite; ce qui ajoute à l'effet, principalement dans la musique, où deux violoncelles sont employés, lorsque l'un ou l'autre, n'étant pas *obligés*, tous deux sont écrits à l'unisson.

Enfin, il est une circonstance où l'heptacorde a sur le violoncelle un avantage et un degré d'utilité incontestable, l'*accompagnement du récitatif*, pour lequel, en Italie, par exemple, on ne se sert que du piano-forté ou du violoncelle. Or, quel que soit le talent du violoncelliste, il lui est impossible de faire entendre toutes les notes d'un accord; il est le plus souvent obligé d'en supprimer, de changer l'ordre des intervalles, de mettre à l'aigu tel son qui devrait résonner au grave, *et vice versâ*. Ces inconvéniens, je dirai même ces défauts, qui blessent une oreille exercée, disparaissent avec l'heptacorde, en ce que tous les accords possibles, majeurs, mineurs, consonnans ou dissonans, s'y présentent complets et dans leur ordre naturel.

Ainsi le complément direct des accords même rédoublés du grave à l'aigu et de l'aigu au grave, soutenus par la force de l'archet et répétés suivant le besoin, relativement à la nature des localités, ne laisseront jamais de doute aux chanteurs sur les intonnations qu'ils auront à prendre pour suivre le récitatif, ou pour rentrer dans les mélodies qui doivent former la chaîne du discours musical; on pressent

déjà que l'utilité et les nombreux avantages de l'heptacorde seront de jour en jour plus appréciés par les amateurs des heureuses découvertes.

Ce bel instrument offre tantôt la voix de la nature du violoncelle ou de l'alto, tantôt celle de l'harmonica même.

Bien loin, au surplus, que l'étude de cet instrument nuise à celle du violoncelle, elle lui est favorable. Quand on maîtrise sept cordes, on en dompte plus aisément quatre. Ensuite, le doigté de chaque corde isolément prise, la pose de la main gauche, la tenue de l'instrument, sont les mêmes. Il en est ainsi de la conduite de l'archet, dont l'action sur l'heptacorde, étant susceptible de plus de variété, donne nécessairement à la main droite plus de légèreté.

J'ai rassemblé dans un ouvrage qui paraîtra incessamment des notions suffisantes pour qu'un musicien, et surtout un violoncelliste, contracte l'habitude d'un instrument digne de l'adoption que je viens solliciter pour lui. Ce travail, dans lequel je n'ai eu d'autre guide que mes propres observations, traite :

1° Des gammes diatoniques et chromatiques dans tous les tons et dans toutes les positions ;

2° De l'étude de la double corde, également dans tous les tons;

3° Des accords consonnans, dissonans, complets ou incomplets, majeurs ou mineurs, avec ou sans répétition de quelques intervalles ; manière de doigter ces accords;

4° De la direction et conduite de l'archet, des arpéges, etc., etc.

A la suite de chacune de ces divisions, j'ai placé des exercices d'une difficulté progressive.

M. PAER,

EX-DIRECTEUR DU THÉATRE ROYAL ITALIEN, A MM. LES DILETTANTI [1].

J'ai été attaqué plusieurs fois dans les journaux sur ma gestion du théâtre. Je n'ai pu répondre à ces traits mal-

(1) Monsieur Paër nous prie d'insérer dans la *Revue musicale* la lettre

veillans, attendu que j'étais moi-même sous les ordres de l'administration de l'Opéra. Maintenant que, malheureusement, je suis libre, et qu'il n'est que trop vrai que M. le vicomte de La Rochefoucault a prononcé ma destitution pour raison d'économie (dit-il), je crois qu'il est de mon honneur de repousser ces attaques, ce qui ne sera pas difficile : il suffira de rappeler ce que j'ai fait dans des temps prospères, et le zèle que j'ai mis depuis huit mois pour faire marcher un théâtre qui m'a été remis dans la plus grande pénurie et le désordre le plus complet.

Il est nécessaire d'abord de rappeler que ma première gestion date de 1818 à 1823, avant l'arrivée de M. Rossini à Paris. J'avais porté ce théâtre à l'état le plus florissant, puisque j'avais monté douze opéras de cet auteur, savoir : *Otello, Barbiere, Élisabeth, la Gazza Ladra, Pietra del Paragone, Inganno Felice, l'Italiana, Mosè, Ricciardo e Zoraïde, Torwaldo e Dorliska, Tancredi, Turco in Italia;* en outre j'ai fait faire douze répétitions de *la Donna del Lago,* et j'ai monté en même temps des opéras de *Mozart, Cimarosa, Mayer, Mercadante.* J'ai donné trois seuls opéras de moi, *Camilla, Agnese,* et *I Fuor'usciti;* voilà pour ma première gestion; mais alors j'avais une troupe complète qui coûtait, tout compris, chœurs, acteurs et orchestre, quatre cent mille francs; celle d'aujourd'hui en coûte presque six cent mille : alors la foule était immense, et jamais les ouvrages de M. Rossini n'ont été mieux exécutés[1].

suivante, adressée par lui aux *dilettanti*, comme une apologie de sa gestion: on la distribue depuis quelques jours. La loi que nous nous sommes faite de rendre à chacun la justice qui lui est due, nous fait un devoir d'accueillir la demande d'un artiste dont le talent honore et sa patrie et le pays où il s'est fixé.

(1) On ne peut méconnaître cette vérité : jamais le Théâtre Italien ne fut dans une situation plus florissante que sous la première administration de M. Paër. C'est alors que les ouvrages de M. Rossini ont été présentés au public pour la première fois, et qu'ils ont obtenu des succès qui tenaient du prodige; c'est alors qu'on a vu *Don Juan* et les *Noces de Figaro* exécutés supérieurement; c'est alors enfin que nous avons eu une troupe, sinon parfaite, au moins très satisfaisante, et que mesdames Fodor et Pasta ont charmé le public avec des talens d'un genre

A cette époque, M. Rossini passant par Paris, l'autorité crut faire une très bonne affaire en lui donnant la direction de ce théâtre. Tous les dilettanti savent comment les choses se sont passées à cette époque. Voyant que je ne pouvais plus avoir aucune influence pour la prospérité du théâtre, je voulus donner ma démission; elle me fut refusée, et je fus nommé *directeur adjoint*. C'est alors que, ne pouvant rien empêcher, j'ai vu partir, presque toutes à la fois, mesdames *Pasta*, *Mombelli*, *Schiassetti* et *Schutz*. Après cette déconfiture, en octobre 1826, M. Rossini se retira, mais en gardant le titre d'inspecteur général du chant. Alors M. de La Rochefoucault me nomma directeur du théâtre. Mon premier mot fut de lui dire : *Monsieur le vicomte, vous me faites général, maintenant qu'il n'y a plus d'armée.* Néanmoins je pris sur moi une responsabilité dont je n'aurais pas dû me charger par amour-propre; mais quelquefois les pères de famille doivent faire des sacrifices.

Il n'y avait en novembre que Mme Cantarelli, arrivée d'Italie, et Mlle Cinti pour faire le service; cette dernière tomba malade pendant deux mois. Aussitôt qu'elle fut guérie, on la garda pour toujours à l'Opéra, et elle ne me fut plus rendue. Dans cette triste situation, je fus obligé de faire plusieurs *relâches*. Les autres cantatrices, *Canzi*,

différent. Nous ne prétendons point attaquer l'administration qui a succédé à celle-là; mais il serait injuste d'attribuer à M. Paër des fautes qui ne sont point les siennes. Quand il est rentré, il n'y avait plus ni personnel, ni répertoire : il n'y avait plus de succès possible. Nous ajouterons que, dans notre opinion, aucune administration n'en obtiendra désormais. On ne peut donner les anciens ouvrages, qui paraîtraient pâles après les orchestres formidables auxquels on est accoutumé; les productions de Rossini sont usées; il ne travaille plus, et ce qui se compose maintenant en Italie ne vaut pas la peine d'être entendu. On en a pu juger par la *Pastorella Feudataria*, qui est un des meilleurs opéras. Une seule chance de vivification reste, c'est l'administration de Barbaja; lui seul pourra varier le personnel de manière à piquer la curiosité quelque temps. Nous disons pour quelque temps seulement, parce que les succès ne deviendront durables que lorsqu'un nouvel homme de génie aura saisi le sceptre de la scène italienne.

(*Note du rédacteur.*)

Albini, Cesari, Marinoni, Ferlotti et *Garcia* arrivèrent après. Il fallait en hâte former un répertoire : il n'y en avait aucun; il fallait faire répéter les opéras que le public avait déjà accueillis, et renoncer pour le moment aux nouveautés; d'ailleurs j'étais forcé par le temps, puisque trois chanteuses, *Marinoni*, *Canzi*, *Albini*, n'étaient engagées que pour six ou douze représentations. J'ai donc mis la plus grande activité : nous avons fait deux répétitions par jour; orchestre, acteurs, chœurs, tous y ont mis le plus grand zèle. Malgré tous ces embarras, en huit mois (comptant du jour de ma nomination à celui de ma destitution), j'ai monté quatorze opéras, savoir : *Adelina*, *il Turco in Italia*, *la Donna del Lago*, *Semiramide* (avec mesdames *Cesari* et *Blasis*), *Zelmira*, *Matrimonio Segreto*, *Élisa e Claudio*, *la Pastorella Feudataria*, *Barbiere*, *Ricciardo e Zoraide*, *la Gazza Ladra*, *Torwaldo e Dortiska*, *la Cenerentola*, et dix répétitions de *Tebaldo e Isolina*, opéra nouveau de *Morlacchi*, pour la continuation des débuts de Mme *Pisaroni*.

Je demande maintenant à tout homme de bonne foi s'il était possible, en huit mois de temps et avec tant d'entraves, de mettre plus d'activité? Si le public s'est montré un peu trop sévère pour la *Pastorella*, *Torwaldo*, *Élisa*, on ne peut me le reprocher; je n'ai pu lui faire entendre que les sujets que l'on avait mis à ma disposition.

D'après cet exposé, messieurs les dilettanti peuvent apprécier l'injustice et la mauvaise foi des journaux qui m'accusent de négligence. Le *Courrier Français*, dans un article sur l'Académie royale de musique, s'exprime ainsi : *Quant au Théâtre Italien, on croit que M. Paër n'en restera pas directeur, à la grande joie des dilettanti, qui se plaignent, avec raison, de la triste monotonie du répertoire.*

Assurément les *dilettanti* dont parle ce journaliste ne sont pas au courant de tout ce qui est arrivé à ce malheureux théâtre. Ils n'ont pas été instruits de l'état dans lequel il m'a été remis, et de ma triste position. Les vrais *dilettanti* me connaissent par mes compositions; ils savent

les peines que je me suis données pour relever ce théâtre, et ils ne peuvent se réjouir du coup qui me frappe. Un autre journal (*la Pandore*), parodiant, et m'appliquant un mot de Bonaparte, me demande ce *que j'ai fait de mon armée?* Je serais bien plus fondé à faire cette question à mon prédécesseur, et à lui dire : *Je vous ai laissé une armée florissante, et vous me l'avez remise délabrée.*

L'arrivée de Mme *Pisaroni* et son beau talent ont un peu changé la face du théâtre. C'est à présent que les nouveautés désirées par les dilettanti allaient se succéder; j'avais déjà commencé par *Tebaldo e Isolina*, et par un opéra nouveau que je composais exprès pour le retour de Mlle Sontag; mais, *par économie*, et pour récompenser le zèle que j'ai mis dans ma direction, on m'a destitué....

J'espère maintenant que les *dilettanti*, au lieu de se réjouir de mon malheur, me plaindront. Ils n'oublieront pas que je n'ai pu agir, dans ma direction, que sous les ordres de l'administration de l'Opéra, qui, sans égard pour ma position, m'avait ôté les partitions de *Mosè*, de *Mahomet II* (que l'on aurait pu donner chez nous), du *Crociato* que l'on veut traduire pour son théâtre, et surtout Mlle *Cinti* et M. *Levasseur*, deux sujets indispensables au partage des rôles et au charme de l'exécution d'*Otello*, *Tancredi*, et autres opéras.

Toujours soumis à ma destinée, fier d'appartenir encore au service du roi, naturalisé Français depuis la restauration, j'espère être encore de quelque utilité à l'art que je professe, par ma réputation et mes ouvrages; et surtout conserver l'estime des bons *dilettanti*, qui peuvent juger maintenant si j'ai mérité la persécution à laquelle je suis en butte depuis trois ans, et le coup qui vient de m'être porté.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

La Donna del Lago.

DÉBUTS DE M. POGGI.

La prolongation de la maladie de Mme Garcia a contraint l'administration de ce théâtre à revenir encore à son ancien répertoire, et à ajourner indéfiniment la seconde représentation de *Tebaldo e Isolina*. La *Donna del Lago* est l'ouvrage qui a paru le moins usé; il offrait d'ailleurs une occasion de faire débuter un jeune homme nommé M. *Poggi*, qui avait déjà dû se montrer dans le rôle d'Otello, mais qu'on avait trouvé trop faible pour une pareille entreprise. L'essai qu'on vient d'en faire a prouvé qu'il n'était pas meilleur pour le rôle de *Rodrigo* de la *Donna del Lago*. Il est impossible d'avoir moins d'expérience des proportions du chant et de la scène. La voix de ce prétendu chanteur, quoique d'un timbre assez doux, est d'ailleurs insuffisante pour les rôles auxquels il se destine. Il pourrait prétendre tout au plus aux seconds tenors, et son ambition va jusqu'aux premiers rôles. Nous ignorons ce qui a pu déterminer l'administration à faire l'acquisition de cette *inutilité;* mais nous lui conseillons de s'en défaire, dût-elle faire des sacrifices pour s'en débarrasser.

La représentation de la *Donna* a été au-dessous du médiocre. Mme Pisaroni était mal disposée, Mlle Blasis paraissait gênée et peu sûre de son rôle, Zuchelli avait l'air de chanter par grace, les chœurs chantaient faux et l'orchestre allait de travers. Cependant il y avait du monde, et l'on ne peut prendre pour excuse la froideur du public. Ces pauvres dilettanti semblaient prendre leur mal en patience, et n'ont marqué de mauvaise humeur que quand M. Poggi leur en a donné de trop justes sujets. Encore une

représentation semblable, et c'est fait du reste du répertoire. Nous ne voyons plus de ressource que dans *Semiramide ;* mais cette pièce ne peut pas toujours durer! Pauvre Théâtre Italien, que vas-tu devenir?

CONCOURS
DE L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

La séance de mercredi, 8 de ce mois, a terminé ce qui concernait spécialement la musique dans les concours de l'école royale. Cette séance était destinée au violoncelle et à la déclamation lyrique. Un élève de M. Norblin, M. Chevillard, dont les dispositions promettent un artiste distingué, a obtenu le premier prix. Le jury n'a point jugé qu'il y eût lieu d'en accorder un second.

Les amateurs du dix-neuvième siècle, et surtout les étrangers, ne savent guère ce qu'on entend par *déclamation lyrique :* c'est tout simplement ce chant grotesque qui a été si long-temps en usage à l'Opéra, et dont les Lainez, les Adrien, etc., ont laissé de si belles traditions : c'est enfin l'art de diriger sa voix avec toute la grace de Dérivis. M. Bénéditt et Mlle Hyrthé ont été jugés dignes du premier prix ; ce qui n'empêche pas qu'ils ne soient des chanteurs déplorables.

Ainsi se sont achevés ces concours, épreuves redoutables non-seulement des progrès annuels des élèves, mais des espérances qu'ils peuvent donner pour l'avenir, et de la direction qu'on imprime à leurs études. Examinons quel résultat ont donné ceux de cette année.

Le contrepoint et la fugue, parties matérielles de l'art de la composition, renferment de grandes difficultés que le travail le plus obstiné ne peut pas toujours vaincre. Il faut, pour y faire des progrès réels, une certaine organisation musicale qui n'est pas même toujours le partage du génie. C'est une qualité particulière, sans laquelle on ne peut apprendre cette science. Quelques grands musiciens,

tels que Hendel, Scarlatti, Haydn, Mozart, etc., l'ont possédée et se sont fait des réputations durables; d'autres, quoique heureusement nés sous d'autres rapports, en ont été entièrement dépourvus. Il ne faut donc pas être étonné si le nombre des élèves qui parviennent à s'y distinguer est borné. Cette année a offert des résultats satisfaisans, tant pour ce qui concerne cette science que pour l'harmonie écrite et l'accompagnement pratique. Un premier et un second prix de fugue, des premiers et des seconds prix d'harmonie et d'accompagnement ont été accordés après des examens sévères et sans indulgence tant pour les classes d'hommes que pour celles de femmes.

On sait l'importance de l'étude des principes de la musique et du solfége. Les avantages de cette étude bien faite se font sentir dans toute la carrière du musicien, quel que soit son genre de talent : les concours de cette année ont fait voir des améliorations sensibles dans cette partie essentielle de l'art musical. Les femmes surtout se sont montrées habiles dans la lecture à première vue, et leur supériorité a été telle que le jury s'est trouvé dans un assez grand embarras lorsqu'il a dû décerner les prix. Ces progrès sont d'un bon augure pour l'avenir. Nous avions déjà fait remarquer que nos jeunes artistes sont peu musiciens; quelques-uns des concours d'instrumens en ont offert la preuve. Par exemple, il est impossible de lire plus mal que ne l'ont fait les pianistes, et cependant qu'est-ce qu'un pianiste dont l'œil n'est pas assez exercé pour saisir au premier aspect l'ensemble d'une partition, et dont le sentiment musical n'est point assez perfectionné pour ne pas manquer à la mesure? Nos orchestres souffrent aussi beaucoup du peu d'expérience des jeunes gens dans la lecture à livre ouvert.

Le talent de M[lles] Rousseau et Letourneur fait honneur à M. Benoist, leur maître. Dans les remarques que nous avons faites sur la manière de toucher le plain-chant à Paris, nous n'avons pas prétendu improuver la méthode de ce professeur; il enseigne selon l'usage reçu dans les églises de cette capitale, avec cette différence que son con-

trepoint est dans des formes pures. Nos observations ont pour objet de solliciter le changement d'usage dans ces mêmes églises, et pour cela, il faut plus que le talent du professeur. Le consentement de l'archevêque de Paris, et la participation des conseils de fabrique sont indipensables, car la routine est difficile à détruire. Il serait digne de M. Benoist de joindre à son talent le courage nécessaire pour entreprendre une pareille réforme : voilà ce que nous avons voulu dire dans notre article sur le concours d'orgue.

Nous avons peu de chose à dire sur celui de harpe, parce que le progrès des élèves n'est que d'un intérêt secondaire, cet instrument étant plutôt d'agrément que classique.

Quoique nous possédions plusieurs virtuoses sur les instrumens à vent, ce genre d'instrument n'est cependant point parmi nous dans le même état de prospérité que celui des instrumens à archet. Les compositeurs et le public même savent qu'ils sont la partie faible de nos orchestres, et que presque toujours c'est d'eux que dépendent les fautes d'exécution. Parmi ceux qui sont en France dans un état d'infériorité, la clarinette se présente en première ligne. Nos artistes les plus célèbres sur cet instrument ont toujours attaché plus d'importance à la puissance du son qu'à sa douceur et à son égalité. Les artistes français ont trois instrumens distincts dans un seul : le *chalumeau*, le *médium* et le *clairon*, où la partie aiguë de l'instrument a une nature de son différente, peu analogue, et le passage de l'un à l'autre se fait toujours d'une manière désagréable. Le style n'est pas moins défectueux que le système du son : on y trouve un certain air bourgeois qui n'est que trop en harmonie avec le genre de musique des solos. Il est fâcheux que nos artistes n'aient point songé à réformer leur manière après avoir entendu Baërmann. Ces réflexions nous ont été suggérées par le jeu de la plupart des jeunes gens que nous avons entendus dans les concours depuis plusieurs années, et notamment celle-ci.

Le professeur habile (M. Dauprat) qui enseigne le cor à l'École royale de musique connaît toutes les ressources

et les défauts de son instrument. Il a formé d'excellens élèves, qui sont devenus des artistes distingués; mais la plupart des jeunes gens qui se livrent à l'étude du cor sont attachés aux musiques militaires des régimens, et contractent dans ces corps des défauts qu'ils apportent ensuite dans les orchestres. Le plus fâcheux est le manque de sûreté, qu'ils ont tous plus ou moins. Certes, l'instrument est difficile, mais la difficulté n'est jamais une excuse valable dans les arts. C'est par des soins continuels et un travail assidu qu'on parvient à la vaincre, et l'art n'est quelque chose que parce qu'il est difficile. Ces accidens si multipliés se sont fait remarquer d'une manière affligeante dans le jeu des trois premiers et des deux seconds cors qu'on a entendus au concours du 2 de ce mois. La sévérité du jury me paraît être le seul moyen de rendre les jeunes artistes plus soigneux.

Nous avons déjà dit que le seul concurrent qui s'est présenté pour le hautbois ne nous paraissait pas digne du premier prix qu'il a obtenu. Nous répétons ici que l'indulgence dont on a usé à son égard nous paraît contraire à la prospérité de la musique en général, et de l'École royale en particulier.

Le basson est un instrument mal fait, et dont toutes les dispositions acoustiques ont besoin d'être réformées: ce n'est donc point aux élèves que nous voulons adresser des reproches sur des défauts de justesse qui sont inhérens à l'instrument, et que les professeurs même n'évitent pas. Mais ce qu'il faudrait exiger des jeunes artistes, c'est un meilleur système de respiration, un meilleur phrasé, et plus de goût. MM. Dyvoir et Morvilliers, qu'on a entendus cette année, ont un son assez joli, mais un style déplorable. L'école restera dans la médiocrité tant qu'on ne sera pas plus exigeant pour accorder des premiers et des seconds prix.

Parmi les instrumens à vent, la flûte est celui qui, en général, laisse le moins à désirer en France. S'il n'y a pas moins de difficulté à acquérir un grand talent sur la flûte que sur tout autre instrument, il est cependant vrai que

c'est celui sur lequel il est le plus facile d'éviter de blesser l'oreille. Nos orchestres renferment des flûtistes assez remarquables pour que nous n'ayons rien à envier à nos voisins. M. Scarzilla, qui a obtenu le premier prix, annonce le germe du talent.

A l'aspect de vingt-deux pianistes réunis pour le concours, on aurait pu croire que l'École royale n'était peuplée que de virtuoses: mais l'exécution de tous ces *Clementi* en herbe n'a pas laissé long-temps l'assemblée dans l'erreur; non qu'il n'y ait des dispositions, du talent même, chez quelques-uns des concurrens; mais il s'en fallait de beaucoup que les autres fussent dignes de se montrer dans une lutte publique. Nous l'avons déjà dit, et nous croyons devoir le répéter, c'est un tort que d'admettre au concours des élèves dont le jeu n'offre qu'un mécanisme incorrect, et qui dans les traits laissent deviner une partie des notes plutôt qu'ils ne les font entendre, outre qu'ils sont absolument dépourvus de style. Il en résulte que leur égalité de médiocrité fait qu'on est forcé de leur partager le prix entre cinq ou six, attendu que l'un n'a pas fait mieux que l'autre. Parmi tous ces concurrens, un seul s'est présenté avec un talent précoce qui fait espérer un grand artiste pour l'avenir: ce pianiste, encore enfant, nommé *Wagner*, est élève de M. Zimmermann, qui paraît destiné à multiplier parmi nous les merveilles de ce genre. Encore une observation: ces pianistes, qui font tant de notes, ne sont pas musiciens. Aucun d'eux n'a lu d'une manière satisfaisante la leçon qu'il fallait déchiffrer, quoique cette leçon fût facile. Cependant puisque c'est une condition du concours, il faudrait qu'elle fût remplie.

Il n'y a que des éloges à donner à notre école de violon; les étrangers les plus prévenus en faveur de leur pays reconnaissent notre supériorité en ce genre. Les élèves peuvent être plus ou moins heureux au concours, mais on reconnaît toujours dans leur jeu une perfection de méthode qui prouve que la réputation des violonistes français n'est point usurpée. M. Sauzai, qui a obtenu le premier prix, est

déjà digne de figurer parmi les premiers artistes: le jeune Artot sera certainement un jour en première ligne.

Pourquoi faut-il qu'ayant à parler maintenant du chant, nous n'ayons qu'à déplorer l'état de toutes ses branches dans l'École royale? Dans les concours de vocalisation, de chant et de déclamation lyrique, ce ne sont plus ces foules de concurrens dont nous nous plaignions tout à l'heure. Quelques élèves seulement se présentent, et parmi eux pas une voix, pas l'ombre d'un talent. Des sons mal posés, des intonnations douteuses, une articulation lourde ou molle, voilà ce qu'a fait entendre le concours de vocalisation. Dans le chant, Mlle Verteuil n'a eu qu'un style lâche, une prononciation nulle et une monotonie désespérante. M. Bénédilt et Mlle Hyrthé n'ont pas été beaucoup meilleurs dans la déclamation, sauf leur prononciation, qui est assez nette. Voilà donc toutes les ressources de l'École royale! Voilà l'espoir des théâtres! Et c'est quand il faudrait songer à sortir enfin de cet état de choses intolérable, quand il faudrait à tout prix faire arriver de force les voix qui existent, mais qui ne se présentent pas, que M. le vicomte de La Rochefoucault se voit, dit-on, contraint de faire des économies sur un médiocre budget de cent cinquante mille francs, et de préparer des réformes et des suppressions dans les professeurs! Il est peut-être encore temps d'apporter un remède au mal; mais dans trois ans, il sera trop tard. Les théâtres périssent faute de renouvellement du personnel. Il n'y a rien dans ceux de province; il ne peut plus rien y avoir, et l'École royale seule peut former quelques sujets. Mais il lui faut des moyens; il lui faut de l'argent, et non des économies. Sera-t-il dit qu'au moment où le goût de la musique s'étend et se popularise en France, cet art perd la protection du gouvernement? Espérons qu'il n'en sera pas ainsi, et que la France florissante ne lui sera pas moins favorable que la France agitée: espérons qu'on ne tardera point à appliquer à des maux pressans des remèdes efficaces.

DU CHANT ET DES CHANTEURS.

QUE de choses différentes exprime le verbe *chanter!* Les Grecs, dont la langue était si accentuée, chantaient leur poésie au lieu de la réciter, comme le font les peuples modernes. De là, un grand poète, tel qu'Homère, était appelé *chantre divin.* Chez nous, un *chantre* est un ivrogne vêtu d'une espèce de chemise sale, qui tourne la bouche et fait des grimaces horribles en braillant dans une langue qu'il n'entend pas. Les poètes modernes disent encore *je chante;* mais ce n'est que par fiction, et pour imiter ceux de l'antiquité. Le chant est à la fois un besoin pour l'homme le plus grossier, et un art difficile chez les nations civilisées. *Les chants* d'un peuple sont une partie caractéristique de sa physionomie, de ses mœurs, de son caractère, etc.; le *chant* d'une école est la mesure certaine des progrès que la musique y a faits.

En France, on n'a commencé à s'occuper du chant que vers la fin du dix-septième siècle. Louis XIV, qui voulait avoir des chanteurs, crut avoir trouvé un moyen infaillible d'en former, en accordant à ceux de l'Opéra, par lettres-patentes du 28 juin 1669 et du mois de mars 1671, le privilége de ne point déroger lorsqu'ils étaient nobles. Quand il donnait des fêtes sur l'eau, dans la crainte que ses chanteurs s'enrhumassent, il disait avant qu'on commençât le concert : *Je permets à mes musiciens de se couvrir, mais seulement à ceux qui chantent.* Il est fâcheux qu'avec de si beaux priviléges, notre école de chant ait été si ridicule jusqu'en 1770. Jusqu'à Garat, *chanter* avait été synonyme de *crier;* il nous reste encore quelque chose de cela. Quant à nos agrémens du chant, ils étaient ce qu'on peut entendre de plus bizarre : les *ports de voix*, les *coulés*, les *flattés*, les *martellemens* de Dumesnil, de Maupin, de Rochois, de Chassé, feraient aujourd'hui pouffer de rire l'auditoire le plus sérieux.

L'Italie a toujours eu l'avantage sur les autres nations pour le chant; mais c'est surtout au commencement du dix-huitième siècle que sa supériorité s'est établie d'une manière incontestable. Ce fut alors que les principales villes d'Italie ouvrirent des écoles, devenues fameuses par les chanteurs extraordinaires qui en sortirent. Modène eut celle de François *Peli;* Jean *Paita* en fonda une à Gênes; Venise en eut deux qui étaient dirigées par *Gasparini* et *Lotti;* celles de *Fedi* et d'*Amadori* brillèrent à Rome; enfin, dans le même temps, on compte celle de François *Brivio* à Milan, celle de François *Redi* à Florence, et surtout celle de *Pistocchi* à Bologne, dont le fameux *Bernacchi* devint ensuite le chef.

Naples, si justement renommée dans les fastes de la musique moderne, eut une foule d'écoles qu'il serait trop long de compter. Les plus distinguées furent celles d'Alexandre *Scarlatti*, de Dominique *Egizio*, de François *Feo*, et de Nicolas *Porpora*. La méthode de ces illustres professeurs ne ressemblait point à celle qu'on emploie de nos jours pour former des chanteurs. Si l'on veut connaître quelle était cette méthode, en voici un exemple:

Porpora, l'un des plus illustres maîtres de l'Italie, prend en amitié un jeune *castrato*, son élève. Il lui demande s'il se sent le courage de suivre constamment la route qu'il va lui tracer, quelque ennuyeuse qu'elle puisse lui paraître. Sur sa réponse affirmative, il note sur une page de papier réglé les gammes diatoniques et chromatiques, ascendantes et descendantes, les sauts de tierce, de quarte, de quinte, etc., pour apprendre à franchir les intervalles et à porter le son; des trilles, des groupes, des appogiatures et des traits de vocalisation de différentes espèces.

Cette feuille occupe seule pendant un an l'écolier et le maître; l'année suivante y est encore consacrée. A la troisième, on ne parle pas de la changer; l'élève commence à murmurer; mais le maître lui rappelle sa promesse. La quatrième année s'écoule, la cinquième la suit, et toujours la même feuille. A la sixième année, on ne la quitta point encore, mais on y joignit des leçons d'articulation,

de prononciation, et enfin de déclamation; à la fin de cette année l'élève, qui ne croyait encore en être qu'aux élémens, fut bien surpris quand le maître lui dit : *Va, mon fils, tu n'as plus rien à apprendre: tu es le premier chanteur de l'Italie et du monde.* Il disait vrai, car ce chanteur était *Caffarelli.*

Il n'y a plus maintenant dans toute l'Europe une seule école où l'on emploie six ans à enseigner le mécanisme du chant. Il est vrai que, pour y consacrer un temps si considérable, il faut prendre les élèves dans une extrême jeunesse, et que les chances désavantageuses de la mue peuvent rendre inutile tout d'un coup le travail de plusieurs années. Les voix des *castrats* ne présentaient point les mêmes inconvéniens, et avaient en outre l'avantage d'une mise de voix naturelle; aussi ont-ils été les chanteurs les plus parfaits qu'il y ait eus, lorsque l'opération n'a point été suivie d'accidens. Si c'est un triomphe pour la morale que l'humanité ne soit plus soumise à une honteuse mutilation, c'est une calamité pour l'art que d'être privé de ces voix admirables. On ne peut se faire d'idée maintenant de ce que furent des chanteurs tels que Balthasar *Ferri* et *Farinelli.*

Le premier, né à Pérouse, au commencement du siècle dernier, est le même dont J.-J. Rousseau parle avec tant d'éloges à l'article *voix* de son *Dictionnaire de musique,* et dont il cite le talent singulier de monter et de descendre deux octaves par tous les degrés chromatiques, avec un *trille* continuel, parfaitement articulé, et sans reprendre haleine, en conservant une justesse si parfaite, que n'étant point accompagné par l'orchestre, à quelque note que les instrumens voulussent l'arrêter, ils se trouvaient d'accord avec lui. Il avait été élevé à Naples et à Rome, et mourut fort jeune. On a encore des recueils entiers de vers dictés par l'enthousiasme qu'excitait ce chanteur divin. Cet enthousiasme était général, et se manifesta souvent par des démonstrations qui tenaient du délire. Quelquefois on faisait pleuvoir sur sa voiture un nuage de roses, lorsqu'il avait seulement chanté une cantate. A Florence, où il avait

été appelé, une troupe nombreuse de personnes de distinction alla le recevoir à trois milles de la ville et lui servit de cortège. Un jour, qu'il avait chanté à Londres avec tant d'expression qu'il avait fait répandre des larmes à toute l'assemblée, un masque lui offrit en sortant du spectacle une émeraude d'un grand prix. On a son portrait gravé, avec ces mots pour légende : *Qui fecit mirabilia multa*, et une médaille frappée pour lui, portant d'un côté sa tête couronnée de laurier, et de l'autre un cygne mourant sur les bords du Méandre, avec une lyre qui descend du ciel. Où sont aujourd'hui les chanteurs qui pourraient exciter un pareil enthousiasme? On donne, il est vrai, beaucoup d'argent aux chanteurs; souvent même beaucoup trop pour ce qu'ils valent; mais voilà tout. Le prix élevé que nous mettons à leur talent prouve seulement que ce talent est très rare; d'ailleurs, il n'est que relatif. Chez le plus habile, tant d'imperfections se trouvent à côté de quelques qualités, qu'on n'aurait point daigné l'écouter au temps où brillaient les grands chanteurs dont je parle.

Eh! qui peut mieux prouver la puissance de ceux-ci que la fortune prodigieuse de ce fameux *Carlo Broschi*, si connu sous le nom de *Farinelli*. Né à Naples, le 24 janvier 1705, il fit, dit-on, dans sa jeunesse une chute qui obligea de le soumettre à la castration. Ses maîtres furent *Scarlatti* et *Porpora*. Aucun chanteur n'a possédé une voix plus flexible, plus sonore et plus étendue; une imagination créatrice, jointe à une souplesse d'organe à toute épreuve, le mettait en état d'inventer mille formes de chant inconnues et ravissantes. L'intonation la plus parfaite, une agilité incomparable, une adresse inouie dans les trilles; la richesse et la sobriété des *fioritures*; une excellence égale dans le style léger et dans le pathétique; l'art de graduer l'intensité du son selon le caractère qu'il avait à exprimer; telles furent les qualités qu'on reconnut généralement en lui. Après s'être fait admirer en Italie, en Allemagne, en Angleterre, et même en France, malgré les préjugés qu'on y avait alors contre la musique italienne,

il fut appelé en Espagne, non pour les plaisirs du public, mais pour ceux du monarque.

On sait que Philippe V fut attaqué d'un affaiblissement et même d'une sorte d'aliénation d'esprit qui le rendit totalement incapable d'affaires. La reine, après avoir en vain fait employer tous les moyens pour le guérir, résolut d'essayer sur lui le pouvoir et les effets de la musique, auxquels le roi était fort sensible. Farinelli venait d'arriver à Madrid: la reine le fit appeler pour chanter dans un concert, qui était placé près de la chambre du roi. Aux premiers accens, Philippe parut surpris, ensuite ému. A la fin du second air, il ordonna qu'on fît entrer le virtuose, qu'il combla d'éloges et de caresses. Il lui demanda comment il pouvait récompenser tant de talens, et l'assura qu'il ne lui refuserait rien. Farinelli, qui était prévenu, pria seulement le roi de se faire raser et habiller, ce qu'il n'avait pas fait depuis long-temps, et de tâcher de paraître au conseil. Depuis ce temps, la maladie diminua sensiblement, et le chanteur eut tout l'honneur de cette cure.

Dès lors le roi ne put plus se passer de lui; il lui accorda une pension de quatre vingt-mille livres, et le fit chevalier de l'ordre de Saint-Jacques. Il l'éleva enfin à un tel degré de faveur, que Farinelli était regardé comme son premier ministre. Le crédit de ce chanteur prodigieux fut à peu près le même sous Ferdinand VI, successeur de Philippe; ce prince ajouta l'ordre de *Calatrava* à celui de Saint-Jacques, dont Farinelli était déjà décoré. On connaît l'aventure du tailleur, qui, lui ayant fait un habit magnifique et du plus grand prix, demanda en tremblant, pour tout paiement, la faveur de lui entendre chanter un air. Retiré à Bologne en 1761, Farinelli fit bâtir dans ses environs un palais superbe, où il passa le reste de sa vie, chéri des habitans de Bologne, visité par les plus illustres voyageurs, et toujours aussi simple, aussi modeste dans son opulence, qu'il l'avait été dans la faveur de la cour. Il y est mort en 1782, âgé de près de quatre-vingts ans.

On peut juger d'après ce qui vient d'être dit, de ce que devaient être des chanteurs qui excitaient un pareil en-

thousiasme, dans un temps où l'école était si belle et si pure qu'elle ne produisait que d'habiles artistes. Ce temps était l'âge d'or du chant. Caffarelli, Élisi, Giziello, Manzoli, Victoire Tesi, Faustine Bordoni, et ensuite Guadagni, Guarducci, Pacchiarotti, Marchesi, Gabrielli, Mingotti, de Amicis, etc., ou contemporains ou successeurs de ces chanteurs admirables, ont eux-mêmes donné l'idée de la perfection, chacun en leur genre. Les personnes qui ont entendu Crescentini peuvent seules concevoir ce que c'était que cette école dont je parle. On se rappelle que, dans la cour de Napoléon, qui ne passait pas pour être sensible à l'excès, ce virtuose fit couler les larmes du prince, des courtisans et de toute l'assemblée dans le rôle de *Romeo*. Il n'y a point de termes pour exprimer un tel degré de talent. *Veluti* est le dernier chanteur de cette école, mais il ne paraît pas qu'il ait jamais égalé ses devanciers.

La chute des écoles et l'absence des *castrats* ont commencé la perte du chant en Italie; les *fioritures* écrites l'ont achevée. Outre que *la mise de voix* n'est plus guère connue que de nom; outre que les études propres à assurer l'intonation ne sont plus pratiquées, outre que les chanteurs ne font plus de distinction entre les différens caractères des morceaux, pour y approprier les ornemens, ces ornemens sont empreints de tant d'uniformité que le charme de la variété a disparu complètement. Quoi qu'on entende, il semble presque toujours que ce soit le même air et le même chanteur. La prodigalité des *points d'orgue* contribue encore à affaiblir la physionomie des *cantilènes*, et les points d'orgue sont placés avec tant de symétrie qu'on sait d'avance où ils arriveront et ce qu'ils seront.

D'ailleurs, l'exécution de tout cela est toujours plus ou moins incorrecte; nos meilleurs chanteurs ne sont bons que relativement. Mme Fodor, par exemple, avait naguère un charme extrême dans le timbre de la voix; il lui suffisait d'ouvrir la bouche pour satisfaire l'auditoire; mais sous le rapport de la vocalisation, de la prononciation, de l'articulation et des proportions du phrasé, combien ne laissait-elle pas à désirer? Mme Pasta, susceptible d'exal-

tation et d'inspirations heureuses, douée même de la faculté d'inventer dans les ornemens, montre à chaque instant que le défaut d'études préliminaires trahit sa pensée, et qu'elle sent mieux qu'elle ne peut exécuter. Sa voix est inégale, souvent dure, et presque tous ses traits laissent à désirer plus de perfection. Mme Mombelli a beaucoup de verve; elle domine la scène dans les morceaux d'ensemble; elle entraîne par sa chaleur : mais elle hasarde ses traits plutôt qu'elle ne les fait; sa manière est trop uniforme, et son organe manque de sensibilité. Mme Pisaroni connaît l'art du chant beaucoup mieux que les cantatrices que je viens de nommer; on retrouve en elle les dernières traces de la belle école italienne; elle dit fort bien le récitatif; mais elle s'est fait une voix factice excessivement désagréable, et ses fioritures sont quelquefois de mauvais goût.

Les hommes ne sont pas plus exempts de reproches. Galli, avec une puissance d'organes rare, avec de la chaleur et du sentiment dramatique, n'a malheureusement point égalisé les cordes de sa voix, et n'a point appris à lui donner de souplesse dans les traits. Zucchelli, que la nature a pourvu d'une voix douce, sonore, et d'une certaine facilité de vocalisation, manque de verve, de sentiment et de style. Garcia réunit toutes les qualités d'un grand chanteur; mais l'éducation première lui a manqué. Rubini connaît les élémens du chant; il est pur et gracieux, mais il manque de force. Je ne connais ni David ni Lablache, et ne puis conséquemment en parler que par tradition. Il paraît que le premier joint de grands défauts à de grandes qualités, condition ordinaire des meilleurs chanteurs de nos jours; le second est, dit-on, parfait en son genre : je le désire plus que je ne le crois. Il faut tant de choses pour faire un chanteur *parfait*, et si peu de gens sont en état d'en juger! Je ne sais quel triste pressentiment me dit que nous ne verrons plus de ces merveilles de l'ancienne école, rien enfin qui approche de *Crescentini*. Les circonstances sont trop défavorables; il n'y a plus de modèles, plus d'enthousiasme, plus de goût, plus de *conscience* surtout, et c'est là ce qu'il y a de pis. Il n'y

a plus de chanteur qui chante pour lui; il n'y a plus de compositeur qui compose pour se plaire. L'argent, toujours l'argent! voilà le but de tous nos artistes : jamais cette pensée dominante n'a rien produit de grand.

Les conditions du chant français diffèrent à certains égards de celles du chant italien. Une voix pure et sonore, une prononciation nette et régulière, et de l'expression dramatique, est à peu près tout ce qu'on a désiré en France dans un chanteur pendant long-temps. Un préjugé peu raisonnable avait fait considérer les traits et les ornemens comme peu convenables à notre langue. Peu à peu l'opéra comique s'est affranchi des entraves qu'on lui opposait sous ce rapport; mais l'opéra avait résisté jusqu'ici : il vient de céder enfin à l'empire de la mode, et il a bien fait.

Cependant il faut se garder de tomber d'un excès dans un autre : il est bon de conserver à la musique d'un pays sa physionomie particulière. Une imitation servile n'est jamais une conquête. L'usage raisonnable des ornemens est utile : l'excès serait nuisible. Il y a dans nos habitudes théâtrales un penchant à la raison qui exclut ces morceaux de placage qui n'ont d'autre but que de montrer la flexibilité d'un gosier. Admettons les traits et toute espèce d'ornemens, mais ne bannissons pas nos formes dramatiques, auxquelles il ne manque souvent que des chants plus faciles et plus élégans. Ne multiplions pas trop le récitatif, mais n'oublions pas qu'il y a telle phrase de Gluck qui est plus susceptible d'effet que cent points d'orgue. En un mot n'ayons point de système.

On sent combien le domaine du chanteur français s'agrandit par la fusion des formes italiennes avec les nôtres, et combien son art devient plus difficile. Nous avons eu un modèle de la perfection de ces genres réunis : ce fut Garat. Mon dessein n'est point de m'étendre ici sur le mérite de ce chanteur étonnant; trop d'artistes et d'amateurs l'ont connu pour que je ne sois pas compris en me bornant à le citer. Un grand chanteur français sera celui qui aura la mise de voix de Garat, sa flexibilité, sa justesse; qui

phrasera comme lui, qui respirera comme lui, qui prononcera comme lui, qui aura son goût, sa fécondité dans les ornemens, et surtout qui sera doué d'un sentiment aussi profond et aussi vrai.

Quand l'École royale possédera des voix, il faudra s'attacher de préférence aux sujets chez qui la mue se sera opérée de bonne heure, car il est rare qu'un homme pris à vingt ans devienne un chanteur habile. La mise de voix est alors à peu près impossible; les organes ont acquis trop de roideur. Il faudra surtout s'attacher à former de bonne heure l'élève à une justesse rigoureuse, car c'est un des moyens d'effet les plus puissans. Combien y a-t-il de chanteurs à la mode qui pourraient subir l'examen de l'intonation parfaite sur tous les degrés chromatiques de l'étendue de sa voix? On se contente presque toujours d'une intonation à peu près juste; de là, l'espèce de gêne que l'auditeur éprouve à son insu. Mme Barbier-Valbonne ne possédait qu'un beau timbre et une justesse naturelle admirable; aussi a-t-elle toujours fait une grande impression sur le public, quoiqu'elle fût d'ailleurs une cantatrice médiocre; Mme Duret a possédé les mêmes avantages avec plus d'art; malheureusement sa respiration était courte et vicieuse.

Le moment est critique pour la France : il faut se hâter, car il reste encore quelques traditions; dans quelques années, il n'y aura plus rien. Professeurs! sentez toute l'importance de vos fonctions! l'art du chant est ce qu'il y a de plus difficile; ce n'est pas trop de tous vos soins unis à d'heureuses dispositions. Agens principaux de l'autorité! ne négligez rien pour trouver promptement des voix : dans dix ans il serait trop tard. Sortez tous de l'apathie où vous êtes plongés, si vous ne voulez enfin que le mal soit sans remède!

FÉTIS.

EXPOSITION DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

PIANOS

DE MM. PFEIFFER, ROLLER ET BLANCHET, PLEYEL, DIETZ, KLEPFER, ETC.

La *Revue musicale* a déjà donné un résumé de l'état actuel de la fabrication des pianos en France [1]; mais telle est l'activité de nos facteurs, telle est la progression rapide des perfectionnemens qu'ils introduisent dans la fabrication de ces instrumens, qu'en moins de six mois, ils m'obligent à revenir sur cette matière par la richesse des produits qu'ils ont mis à l'exposition. Cette richesse est si grande, que pour rendre à chacun la part de justice qui lui est due, mon embarras est à peu près semblable à celui de la commission chargée de distribuer des prix; car il y a dans ce genre de fabrication des qualités positives et relatives; outre les questions de sonorité et de mécanisme, il y a des considérations d'économie, de facilité ou de difficulté d'emplacement (résultant du volume des instrumens), de solidité et d'avantage ou de désavantage pour l'exportation, considérations qui méritent d'être examinées, et qui m'obligent à entrer dans des détails fort circonstanciés. Je commencerai par les pianos dont la forme est la plus usuelle, et qui ne présentent pas d'abord d'innovations sensibles à l'œil.

Parmi ceux-là, les pianos carrés, à deux et à trois cordes se font d'abord remarquer, car ce sont ceux dont l'usage est le plus répandu, au moins en France. C'est à les perfectionner que la plupart de nos bons facteurs se sont attachés. On a vu dans la *Revue musicale* ce que cet instrument fut dans son origine (voyez le n° 1, page 32), et quels furent ses progrès. On a vu aussi que la sonorité de l'instrument a changé complètement par l'abandon des tables d'harmonie courtes, auxquelles on substitua les tables longues, et par l'invention du marteau à échappement, qui attaque

(1) Voyez le n° 1, p. 32.



la note avec une énergie que l'ancien petit marteau ne pouvait avoir.

Ce fut en 1806 que MM. Pfeiffer et Petzold mirent à l'exposition des produits de l'industrie des pianos de forme verticale à longue table d'harmonie, avec un nouveau mécanisme qui, par un mode particulier d'échappement, doublait la puissance du marteau. Le nouvel instrument réunit les suffrages des professeurs du Conservatoire, et valut à ses auteurs un encouragement du gouvernement.

Ce résultat les conduisit à une découverte beaucoup plus importante, qui consistait à appliquer au piano carré *la longue table d'harmonie* et le *mécanisme à échappement*, qui paraît devoir en être inséparable. Dès ce moment, on put prévoir que les conditions principales de sonorité étaient fixées à l'égard du piano carré. Ce nouveau genre de fabrication, qui, depuis, a été adopté dans toute l'Europe, doit être considéré, non comme un perfectionnement de l'ancien, mais comme une *invention*; car, à cela près de la forme du meuble et de l'emploi du clavier, la construction intérieure était absolument différente de celle des pianos préexistans.

Pour mettre en rapport les dimensions du corps sonore avec l'effet qu'on pouvait en tirer, il fallait augmenter le volume des cordes; dès lors la force de traction de celle-ci s'augmentant, il fallait songer à assurer la solidité de l'instrument; car, l'action opérée par la tension sur un piano à trois cordes égale celle qui résulterait d'un tirage de sept mille livres de poids. Néanmoins il fallait éviter d'alourdir considérablement la charpente du fond et des sommiers, parce que cet alourdissement aurait pour effet d'éteindre en partie les vibrations, et, d'autre part, ajouterait à un appareil déjà volumineux un poids fort incommode.

C'est à éviter tous les inconvéniens et à atteindre le *maximum* de sonorité, de solidité et d'élégance possibles que M. Pfeiffer s'est attaché constamment depuis. Une foule d'essais ont été tentés par lui, et chaque année a été marquée par quelque perfectionnement nouveau. Dès l'exposition de 1819, le rapport du jury s'exprimait en ces termes à l'égard de ce facteur:

« M. Pfeiffer a perfectionné le piano carré, qui jusqu'à « lui était demeuré inférieur au piano à queue. Par sa « construction, le piano carré était borné à une courte table « d'harmonie, *M. Pfeiffer*, le premier, l'a fait à longue « table, avec une mécanique qui règne sur une seule ligne « d'un bout à l'autre du clavier; il a aussi introduit, dans « les détails de la mécanique, des améliorations qui rendent « le son plus net. Les *pianos carrés* de M. Pfeiffer sont re-« cherchés dans les pays où, jusqu'à ce jour, on ne se ser-« vait que de pianos à queue. »

Depuis l'époque où ce rapport a été fait, des améliorations partielles ont été faites, et les instrumens de cette fabrique semblent avoir atteint le point de perfection de leur forme, tant par leurs qualités positives que par celles qui ne sont que relatives. J'appelle *qualités positives* celles qui concernent la sonorité, l'égalité, la légèreté, et la solidité du mécanisme ou de la masse de l'instrument; les qualités *relatives* sont celles qui résultent de la modicité du prix et des avantages que les instrumens présentent pour l'exportation. Sous le premier rapport, si l'on examine le piano à deux cordes, petit modèle, celui à deux cordes, grand patron, celui à trois cordes et celui à queue, on voit que chacun d'eux remplit toutes les conditions désirables. Les pianos à deux cordes ont même un volume de son qui tient du prodige, attendu l'exiguité de leurs proportions. A l'égard du prix et des avantages pour l'exportation, ces instrumens ne sont pas moins satisfaisans. Les pianos de M. Pfeiffer sont à peu près les seuls instrumens français de cette espèce qui soient admis en concurrence avec les produits des fabriques de Vienne et de Londres, dans les Pays-Bas, la Hollande et l'Amérique.

Je trouve parmi les pianos ordinaires des facteurs exposant cette année, ceux de MM. Pape, Roller et Blanchet, Philipp, Gaidon, Klein et de plusieurs autres; ceux de MM. Pape, Roller et Blanchet me paraissent mériter une attention particulière. M. Pape n'a rien qui lui soit propre dans la facture de ses pianos; ce ne sont en général que des imitations du système de MM. Petzold et Pfeiffer; mais



Lith de Engelmann, rue du F.g Montmartre N° 6.

Piano-droit

de la Fabrique de Roller et Blanchet à Paris.

la qualité de *son* est agréable, quoiqu'elle soit un peu lourde et empatée. M. Roller n'est pas un simple ouvrier, comme tant d'autres facteurs; c'est un artiste qui connaît et qui raisonne les principes qui le guident dans sa fabrication. L'addition du mécanisme de la transposition inférieure ou supérieure aux pianos ordinaires, est ce qui distingue particulièrement les siens cette année. Mais c'est surtout à l'instrument qu'il nomme *piano droit* qu'il paraît avoir attaché tous ses soins. Cet instrument mérite que nous en analysions les détails.

C'est une espèce de piano vertical dont la hauteur n'excède pas celle des pianos carrés; elle est de 98 centimètres (3 pieds moins 2 pouces environ).

Sa base est un parallélogramme rectangle de 1, 78 sur 22 centimètres; le dessus est de la même forme, mais moins long; le parallélogramme est de 1, 36 sur 22.

Le clavier en avant-corps, porté sur deux consoles, ne fait saillie sur l'une des grandes faces que de 22 autres centimètres, en sorte que l'épaisseur totale est de 44 centimètres ou 16 pouces.

La forme de ce piano du reste est entièrement symétrique; un vide circulaire ménagé dans le bas de la caisse en allége l'aspect géométral, et laisse place aux pieds de l'exécutant, qui s'assied sur une chaise ordinaire.

Un piano de concert a communément pour dimensions 1, 88 sur 84, ce qui donne en surface. . . . . . . 1,57,92.

Le piano droit n'occupe réellement qu'une surface de 1, 78 sur 0, 22 (puisque le clavier étant isolé ne gêne en aucune manière), ou. . . . . . 0,39,16.

Cet instrument ne tient donc que le quart environ de la place d'un piano carré, avantage qui n'est pas à dédaigner, maintenant que les salons sont si petits. Examinons quels sont ceux de l'instrument en lui-même.

Les cordes sont diagonales, elles s'accrochent au côté droit de la caisse, et les chevilles trois par trois, ou deux par deux, suivant que le piano est à trois ou à deux cordes, sont placées près du bord supérieur au-dessus du clavier.

La courbure du sillet près de ces chevilles, et celle du

chevalet sur la table d'harmonie ont été calculées de sorte que les marteaux, frappant au point voulu, puissent être à peu près égaux en hauteur. Les touches sont égales entre elles comme dans les pianos à queue; le tact peut conséquemment être égalisé avec facilité.

L'échappement est aussi simple que celui d'un piano ordinaire; il n'y a de différence qu'un petit ressort placé devant le marteau pour le rechasser sur sa barre de repos, parce qu'étant presque vertical, son propre poids ne l'y ramènerait que d'une manière lente et indécise.

L'attrape-marteau est fort ingénieux; au lieu de le placer au talon du marteau, comme cela se pratique ordinairement, on a placé l'attrape en avant du chevalet et de l'échappement, sur la touche, et un autre est fiché de manière à ne pas cogner sur l'échappement derrière le manche du marteau. Quand celui-ci retombe, la touche n'est pas encore revenue à son repos et les deux attrapes viennent se prendre mutuellement.

L'étouffoir monté sur un pivot, comme le marteau, a la forme d'une équerre oblique, qui est enlevée à l'angle par un pilot qui descend sur l'extrémité de la touche; en sorte que la partie qui porte le molleton s'éloigne des cordes et les laisse vibrer aussi long-temps qu'on a le doigt sur la note.

Pour régler le frappement des marteaux, l'échappement porte un petit laiton taraudé que l'on tourne ou détourne. L'opinion de M. Roller est que le timbre des pianos verticaux est plus agréable que celui des autres pianos; que les vibrations en sont plus pures et plus nombreuses, parce que, selon lui, le chevalet n'est pas écrasé sous le poids des cordes; que l'action de la pesanteur est nulle sur la table d'harmonie elle-même, et que c'est la cause de la supériorité du son du piano vertical sur celui du piano horizontal[1].

(1) Je pense qu'à cet égard M. Roller est dans l'erreur. Que l'action soit moindre, cela peut se concevoir; mais qu'elle soit nulle, cela est impossible, car le chevalet élevant nécessairement la corde pour lui donner l'intonation et la sonorité, celle-ci fait un angle avec le point

Si d'un autre côté, dit M. Roller, on remarque, 1° qu'il n'est pas nécessaire de pratiquer une ouverture entre le sommier et la table pour laisser frapper les marteaux ;

2° Que les chevilles très voisines de la partie sonore des cordes sont bien plus faciles à fixer que dans le piano carré ordinaire sans fatiguer les cordes ;

3° Que le choc le plus violent du marteau ne peut, comme dans celui-ci, couper la corde à la pointe qui sert de nœud acoustique sur le sillet, on ne balance pas à donner encore la préférence au piano vertical sous le rapport de l'accord et de la solidité.

Cependant on regrette qu'un instrument aussi parfait ait le grand inconvénient de ne pouvoir se placer que contre les murs des appartemens, d'obliger par conséquent le pianiste de tourner le dos à l'auditoire, et de refouler la voix dans les poumons des personnes qui chantent en s'accompagnant.

On regrette aussi que le poids et la longueur des triangles, qui transmettent le mouvement de la touche au marteau, nuisent à l'énergie de l'échappement, et par suite à l'intensité comme aux nuances délicates du son.

Le piano droit réunit tous les avantages que l'on vient d'énumérer sans avoir les défauts qui avaient fini par rebuter les plus grands partisans des pianos verticaux. Il peut se mettre dans un salon, tourné vers les auditeurs, en sorte que les exécutans ne seront pas plus masqués qu'à un piano horizontal. Le prix de ce piano n'est pas plus élevé que celui du piano ordinaire.

Il tient très peu de place, sans que la force de son harmonie en souffre ; car un piano droit à deux cordes rivalise

d'attache, et opère une action qui est d'autant plus grande que l'angle est plus aigu, que le diapason est plus élevé, et que le volume de la corde est plus considérable. La position droite ou verticale de l'instrument ne peut détruire cette action ; je dis même plus ; c'est qu'il faut qu'elle existe, et que c'est d'elle que résulte la sonorité. D'ailleurs, le marteau opérant, dans le piano vertical, un refoulement sur la corde, au lieu de la pousser en haut, comme dans les pianos ordinaires, il y a nécessairement une action momentanée, faible à la vérité, mais qui est réelle, tandis qu'elle est à peu près nulle dans la forme horizontale.

avec un bon piano à queue à trois cordes. Cet essai a été fait, par plusieurs artistes distingués, dans le magasin de MM. Roller et Blanchet.

Il doit donc être recommandé à l'attention des artistes et des amateurs qui visiteront les produits de l'industrie, comme un instrument sinon absolument digne de leurs suffrages, au moins comme un heureux essai qui mérite leurs conseils, pour arriver au but que les auteurs se proposent, savoir : faire le meilleur piano possible, en réduisant autant que cela se peut le volume du meuble qui le renferme.

(*La suite au prochain numéro.*)

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

ODÉON.

OUVERTURE DU THÉATRE.

Le Paria. — Le Barbier de Séville.

Après beaucoup d'incertitudes sur le sort du théâtre de l'Odéon, on vient de le rendre à son ancienne destination. Ce n'est point qu'il n'ait été fait des efforts pour substituer le mélodrame à la comédie et à l'opéra sur ce théâtre; il paraît que beaucoup d'intrigues ont été mises en œuvre pour y placer le spectacle de la Porte-Saint-Martin. On attribue à la persévérance de deux gens de lettres distingués l'abandon de ce projet.

Il y a dans la position du théâtre de l'Odéon un vice essentiel que tout le talent ou tout le bonheur d'un directeur ne vaincra que difficilement. Des succès comme celui de *Robin des Bois* sont des événemens fort rares au théâtre : une bonne entreprise en profite quand elle les trouve, mais doit savoir marcher sans eux. Si elle se repose sur

ses lauriers, elle est perdue : il lui faut des lendemains au succès du jour. Quand l'Odéon rencontre des jours heureux, ses lendemains sont nuls. L'ancien directeur, Bernard, l'a senti, et, après quelques chutes, s'est décidé sans peine à céder son privilége, se contentant de garder les bénéfices du chef-d'œuvre de Weber. Son premier successeur n'a point été heureux; le second le sera-t-il ? nous le désirons plus que nous ne l'espérons.

D'abord, nous lui demanderons s'il a fait tout ce qu'il devait faire pour donner à l'ouverture de son théâtre tout l'éclat nécessaire ! Il aurait pu employer le long loisir d'une clôture de plus de deux mois à préparer des nouveautés, et surtout des opéras, seul moyen de lutter contre l'insouciance de la population du faubourg Saint-Germain. Au lieu de cela, il choisit, pour attirer le public à la première représentation, une tragédie (*le Paria*), qui, malgré ses beautés de style, n'est point de nature à piquer la curiosité du public, et le plus usé de ses opéras, *le Barbier de Séville*. Outre cela, pas un acteur nouveau, pas l'ombre d'un talent. La même faiblesse; la même nullité d'exécution.

M. Castil-Blaze a en portefeuille plusieurs traductions prêtes; pourquoi ne pas les donner ? On a répété longtemps *les Deux Figaro* de M. Carafa; pourquoi n'a-t-on pas joué cet ouvrage ? On parle de plusieurs opéras en trois actes; qu'attend-on pour les monter ? Est-ce qu'on garde tout cela pour une meilleure occasion qu'une ouverture solennelle ? Que M. Sauvage y prenne garde ! tout dépend du début dans ce pays; on se dépêche de juger, et quand l'opinion est faite, il n'est pas facile de la réformer.

Dans la reprise du *Paria*, on a supprimé les chœurs qui avaient été composés par M. Aimon. Ces chœurs étaient faibles à la vérité; mais il nous semble que le théâtre de l'Odéon étant le seul où l'on trouve la tragédie et l'opéra réunis, c'est renoncer à une partie de ses avantages, que de ne pas réunir dans un même ouvrage des moyens d'exécution qu'on chercherait vainement ailleurs. On pouvait retoucher ces chœurs; on pouvait en faire

d'autres, et du moins on aurait offert au public ce qu'il ne peut entendre ni au Théâtre-Français, ni à Feydeau. Il ne faut jamais dédaigner les spécialités.

Quoique déjà l'orchestre de l'Odéon ait perdu une partie de sa verve et de son brillant, c'est cependant ce qu'il y a de mieux dans l'opéra qu'on représente à ce théâtre. Mme Schutz a du sentiment musical, et peut être fort utile dans certains ouvrages, quoique son chant soit plein d'incorrections; mais son extérieur, le caractère de sa voix, et la singularité de sa prononciation, la rendent peu propre au rôle de Rosine qui demande tant d'élégance et de légèreté; Péronnet est faible dans le comte, et Mondonville est lourd dans *Figaro*. En définitive, le personnel n'est pas satisfaisant. Il n'y a donc de moyens de succès que par les nouveautés; il faut les multiplier, ou renoncer au dessein de soutenir ce théâtre. L'affiche promet beaucoup de choses. Nous verrons bien.

THÉATRE DES NOUVEAUTÉS.

FIGARO,

OU LE JOUR DES NOCES.

Que se proposaient les gens de lettres qui ont arrangé la spirituelle comédie de Beaumarchais, telle qu'on la voit maintenant au théâtre des Nouveautés? Voilà une question qu'il n'est pas facile de résoudre. La pièce originale ne peut pas être jouée sur nos théâtres français : MM. Dartois ont essayé, dit-on, de lever l'*embargo* qui s'oppose à sa représentation, en la purgeant de sa partie *politique* et *philosophique*; mais ce qu'ils en ont ôté est précisément ce qu'on veut entendre : le reste n'intéresse pas, parce qu'on le sait par cœur. Il y a long-temps qu'on a dit que les déclamations et les épigrammes du *Mariage de Figaro* sont souvent de mauvais goût : le public était à peu près de cette opinion en 1818; il ne pense plus de même en 1827. Quoi qu'il en soit, MM. Dartois ont réduit

la pièce en trois actes, et ont été obligés d'intervertir souvent l'ordre des scènes. D'après les conditions qu'ils s'étaient imposées, ils ont fait à peu près tout ce qu'ils pouvaient faire. La pièce n'est point amusante; mais ce n'est point leur faute : quoi qu'ils eussent fait, elle n'aurait pu l'être.

Si ce n'est pas la comédie de Beaumarchais, ce n'est pas non plus l'opéra de Mozart. M. Blangini, qui s'est chargé d'arranger la musique, a bien vu que l'inexpérience et l'insuffisance des prétendus chanteurs, qu'on mettait à sa disposition, ne permettaient point de leur confier l'exécution d'un chef-d'œuvre tel que les *Noces de Figaro*. Il a pris le seul parti qu'il y eût à prendre, en évitant une profanation inutile, et en substituant à la musique de Mozart de petits morceaux proportionnés aux petits moyens de ses acteurs. En un mot, il a fait une espèce de vaudeville, trop long à la vérité, mais où le génie est du moins respecté.

Il faut excepter toutefois l'air *Non piu andrai*, qui sert de finale au premier acte, au moyen de quelques arrangemens, l'air délicieux *Mon cœur soupire*, et le petit chœur de femmes du troisième acte. L'air de *la calomnie*, du Barbier de Séville, et un chœur tiré du finale du second acte de *Léocadie* sont aussi intercalés dans la pièce; le reste est composé, comme nous l'avons dit, de petits airs, de couplets, de duos, et même de morceaux d'ensemble composés par M. Blangini, pour ses chanteurs, *si chanteurs il y a*. Ce sont de terribles gens que Messieurs et Dames des Nouveautés! A l'exception de la petite Miller, pas un d'eux ne paraît avoir les plus légères notions de musique. Mme Albert, la *Sontag* du lieu, n'est passable que par comparaison avec ce qui l'entoure. Elle ne se doute pas de l'art de diriger sa voix, car c'est toujours par éclats qu'elle la jette, et ses intonations sont souvent douteuses. Mlle Miller, qui malheureusement n'a point de voix, connaît un peu plus le mécanisme du chant; mais nous ne pouvons lui pardonner de dénaturer comme elle le fait par ses variations de mouvemens l'air *Mon cœur soupire*,

dont le ravissant orchestre est anéanti par son défaut de mesure. Il y a aussi dans cette pièce une voix qu'on appelle *Camille* et qui est fort drôle. Nous disons une voix et non un acteur, car celui qui en est pourvu nous a paru être privé totalement d'intelligence et de la faculté de se mouvoir. C'est cette voix qui entreprend de chanter l'air de la *calomnie*, et qui s'en tire d'une manière fort amusante.

Vous avez vu peut-être de ces plaisans de société, dont l'un déclame pendant qu'un autre fait les gestes : la voix dont nous venons de parler donne lieu à une scène grotesque du même genre. Tandis qu'elle chante l'air *Non piu andrai* (dont nous ne rappelons point les paroles françaises), Bouffé, qui n'a point de voix, mais qui sait se remuer, gesticule pour son camarade. Ce pauvre Bouffé se trouve lui-même dans un grand embarras au troisième acte : il y doit chanter une sorte de petit nocturne alternativement à la tierce et à la sixte de la partie de femme ; mais sitôt qu'il entend la voix de Mme Albert, il lui est impossible de garder ses intonations et il se met à chanter à l'octave où à l'unisson.

Il y a de jolis motifs et une instrumentation suffisamment fournie dans la musique de M. Blangini ; mais l'exécution est si effroyable qu'il est impossible que le public s'en doute.

—Les troubles du théâtre de l'Opéra-Comique se perpétuent : l'état de choses est même tel qu'il y a peu d'espoir d'arriver à un arrangement amiable. L'autorité continue à prendre envers les sociétaires des mesures chaque jour plus violentes ; et ceux-ci ne cessent d'opposer une résistance vigoureuse aux persécutions dont ils sont l'objet.

Deux pièces importantes viennent d'être publiées par eux : l'une est un mémoire rédigé par M. Dupin jeune ; l'autre est une consultation délibérée et signée par les célèbres avocats MM. *Petit-Dautrive*, *Berryer*, *Parquin*, *Merilhou*, et *F. Nicod*, avocat aux conseils du roi et à la cour de cassation.

La puissance des faits et des raisonnemens est telle, dans

ces deux pièces, qu'à moins d'être aveuglé par des considérations d'intérêt personnel, on est forcé de se rendre à l'évidence, et de reconnaître que toutes les règles de la justice et du droit ont été brisées à l'égard de ces malheureux artistes, et qu'ils sont victimes d'un arbitraire dont il n'y a point eu d'exemple depuis la restauration.

Ce ne sont pas seulement les intérêts des acteurs qui sont compromis dans l'état actuel des choses; ceux des auteurs qui travaillent pour le théâtre de l'Opéra-Comique ne sont pas moins aventurés. Ces auteurs avaient conclu, le 12 vendémiaire an X, avec la société de l'Opéra-Comique, telle qu'elle venait d'être constituée par acte notarié du 8 thermidor an IX, une convention qui avait pour but de régler les intérêts de chacun. Par l'effet de l'ordonnance du 17 juillet dernier, la société n'existant plus que de nom, les auteurs ont senti que leur convention n'avait plus de base, et que leurs droits ne reposaient plus sur rien. Ils ont en conséquence nommé en assemblée générale, en date du 14 de ce mois, une commission, qui est chargée de prendre toutes les mesures qu'elle jugera convenables dans l'intérêt des commettans. Cette commission, qui est composée de MM. Etienne, Dupaty, Planard, Delrieu, Boieldieu, Catel et Fétis, s'est empressée d'écrire à M. le duc d'Aumont, premier gentilhomme de la chambre du roi, chargé de la haute surveillance du théâtre de l'Opéra-Comique, et à M. le baron de la Bouillerie, ministre d'état, intendant général de la maison du roi, à l'effet d'obtenir des audiences pour exposer à ces hauts personnages les dangers de l'état des choses. Nous ferons connaître à nos lecteurs les résultats de ces démarches, qui intéressent si éminemment la situation de la musique dramatique en France.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Berlin, *le 8 août*. Mlle Sontag a chanté pour la dernière fois au théâtre de Kœnigstadt dans l'*Italienne à Alger*. Le

public boudait au commencement de la représentation, et se montrait bien plus prodigue d'applaudissemens pour le chanteur Spitzeder, qui rentrait à la suite d'un voyage de deux mois, que pour la jeune cantatrice qui préférait définitivement Paris à Berlin. Cependant elle mit tant de grace et de coquetterie dans son jeu et dans son chant, qu'elle finit par enlever tous les suffrages.

Le corps de musique du deuxième régiment de chasseurs bavarois, actuellement en garnison à Landau, à obtenu la permission de voyager en masse, et s'est mis en route à travers l'Allemagne méridionale, en donnant des concerts dans tous les endroits un peu considérables. On vante généralement l'ensemble, la précision d'exécution et le profond sentiment musical des quatorze artistes qui composent cette troupe. Presque tous font entendre alternativement des solos sur leurs instrumens; mais on remarque principalement ceux de leur chef, M. Kresz, sur le cor à clefs (*Klappenhorn*). Les morceaux qu'ils exécutent sont bien arrangés, bien choisis, et se distinguent souvent par une grande originalité. Ces artistes militaires, après avoir parcouru l'Allemagne méridionale, reviendront par Francfort, et comptent se rendre au mois d'octobre à Paris.

Bologne. A la *Semiramide* de Rossini, l'entrepreneur du théâtre de cette ville a fait succéder *Pompeo in Siria*, musique du marquis François Sampieri, dans l'espérance que les Bolonais entendraient avec plaisir l'œuvre de leur compatriote : cependant il n'en fut point ainsi. L'ouverture a été d'abord fort applaudie, mais dès les premiers morceaux, le mécontentement du public s'est manifesté d'une manière non équivoque, et, malgré les efforts de M[mes] Boccabadati et Mariani, deux des meilleures chanteuses de l'Italie, avant la fin du premier acte, il n'y avait plus de doute sur la chute de la pièce.

LITTÉRATURE MUSICALE.

La littérature musicale étrangère est si peu connue en France, que nous croyons qu'on ne verra pas avec indifférence quelques détails sur les principaux ouvrages qui ont été publiés en Allemagne, en Italie et en Angleterre, sur cette matière, depuis quelques années. Nous nous attacherons de préférence à ceux qui présenteront un intérêt historique.

Der Choral-Gesang zur Zeit der Reformation, etc.—Le plain-chant du temps de la réformation de Luther, ou réponse à la question : d'où vient que l'on trouve quelque chose dans les chœurs des anciens, que l'on ne peut pas atteindre aujourd'hui ? Par P. Mortimor, in-4° avec musique et le portrait de Luther. Berlin, *Reimer*. 3 rxd. 12 gravures.

Les causes de la décadence de la musique d'église, en Allemagne, sont attribuées par l'auteur à la guerre de trente ans, à la prédilection pour la musique théâtrale, et au mauvais goût qui s'était introduit en Saxe. M. Mortimor fait l'éloge du plain-chant des anciens frères Moraves[redacted]Le supplément contient cent trente-un exemples de chants d'église.

Grundzüge der Geschichte der modernen Musik.—Élémens de l'histoire de la musique moderne. Par Fr. Stopel, avec une préface de *G. Weber*, in-4°. Berlin, *Dunker*. 1 rxd.

La première partie de cet ouvrage contient un précis de l'histoire de la musique depuis Pythagore jusqu'à Guido d'Arezzo, et jusqu'à la fin du dix-huitième siècle. La seconde renferme, en trois colonnes, une liste des compositeurs célèbres, avec l'indication de leurs ouvrages et des remarques sur leur mérite.

Das Leben der Künstlerin Mara, c'est-à-dire: *vie de madame* Mara (célèbre cantatrice); par C. Grosheim. 1 vol. in-8°. Cassel, chez Leukhardt.

Gertrude Élisabeth Schmahling était née à Cassel en 1749; à l'âge de six ans, elle montrait déjà de grandes dispositions pour la musique, et jouait fort bien du violon. En 1755, elle se rendit en Angleterre, quitta le violon et se voua au chant, dans lequel elle fit des progrès si rapides, qu'elle s'attira bientôt l'admiration des connaisseurs. En 1773, elle épousa un Italien nommé Mara. Peu de temps après, elle visita les principales cours de l'Europe, celles de Vienne, de Berlin, de Paris, et, après avoir passé quelque temps en Italie, principalement à Turin et à Venise, où elle luttait avec les plus célèbres chanteurs, elle se rendit de nouveau en Angleterre. Le dernier concert qu'elle donna à Londres lui valut 28,000 fr. Retournant ensuite dans sa patrie, elle y fut accueillie avec enthousiasme, et partout dans ses voyages à Francfort, Vienne, Berlin, Saint-Pétersbourg, Moscou, les plus grands éloges lui furent prodigués. A l'incendie de cette dernière ville, elle perdit en un seul jour tout le fruit de ses épargnes. En 1815, elle se retira à Réval où elle se proposait de passer le reste de ses jours; mais des motifs pécuniaires lui firent, en 1819, entreprendre de nouveau le voyage d'Angleterre. Enfin en 1821, elle revint dans sa ville natale, à Cassel, où elle termina sa glorieuse carrière. [redacted]

EXPOSITION DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

PIANOS

DE MM. PFEIFFER, ROLLER ET BLANCHET, PLEYEL, DIETZ, KLEPFER, ETC.

Après avoir parlé du piano droit de MM. Roller et Blanchet, j'aurais dû dire un mot, dans le dernier numéro de la *Revue musicale*, du *piano oblique*, exposé par MM. Bumler et Froning, qui a également pour objet de diminuer le volume du meuble en le renversant. Cet instrument est un piano à queue, de petite dimension, posé sur un des côtés, et le clavier se détache en avant-corps, mais de telle sorte que l'on a dû avoir recours aux tringles pour porter obliquement les marteaux sur les cordes, inconvénient grave pour le toucher, et qui rend les réparations difficiles pour les personnes qui ne seraient point à portée d'un facteur intelligent. D'ailleurs, le volume du son est faible à l'excès, en sorte qu'on ne peut considérer le piano oblique que comme un de ces essais infructueux que chaque année voit éclore.

MM. Pleyel et compagnie ont exposé deux instrumens différens; l'un est le piano *unicorde*, l'autre est le piano à queue barré en fer, et débarrassé de son fond massif.

J'ai fait ressortir les avantages du premier dans mon article sur les pianos (n° 1 de la *Revue*, p. 34); ces avantages résultent, 1° de ce qu'il dispense du soin de chercher dans l'accord du piano des *unissons* parfaits entre les diverses cordes d'une même note, unissons qu'on n'obtient jamais et qu'on ne pourrait conserver long-temps, y fût-on arrivé; 2° de l'*homogénéité* du son qui, n'étant produit que par un seul corps élastique d'une forte dimension, n'est point soumis aux accidens vibratoires de cordes accolées qui peuvent n'être pas du même volume, du même poids, de la même tension, ou qui peuvent être attaquées inégalement; 3° et enfin du volume du son,

comparativement plus fort que celui des pianos à trois cordes, conséquence de l'isolement des cordes et de la liberté de leurs vibrations.

Le piano unicorde offre un phénomène qui prouve quelle est l'importance des perfectionnemens qu'on a introduits dans la courbe du chevalet. Pour obtenir un son très volumineux d'une seule corde, il fallait qu'elle fût d'une grosseur beaucoup plus considérable que celles qu'on emploie dans les pianos ordinaires; mais on sait qu'une corde très grosse ne monte ordinairement qu'avec beaucoup de difficulté, et qu'on en diminue le volume à mesure que l'intonation s'élève. Néanmoins M. Pleyel fait usage pour les notes les plus élevées du numéro *cinq zéro*, et ces cordes énormes montent sans difficulté. Il n'en faut pas douter, c'est là une des conquêtes les plus importantes de la facture moderne; car on ne peut obtenir de beaux sons avec des cordes grêles comme celles dont on faisait usage dans les anciens pianos. Mais dans les pianos à deux et à trois cordes, la difficulté se complique, parce que le tirage ou l'action des cordes sur la caisse augmente en raison de leur volume. Pour résister à cette action, il faudrait augmenter la solidité. Or, on ne le peut qu'en fortifiant la charpente, et l'on sait qu'outre l'allourdissement qui résulterait d'une charpente trop massive, la sonoréité perdrait par là une partie de ce qu'elle gagnerait par l'augmentation du diamètre des cordes. Pour porter le piano à son plus haut point de perfection, sous le rapport de la sonoréité, le problème à résoudre serait celui-ci : trouver le moyen de faire usage de cordes excessivement volumineuses, sans augmenter les dimensions du piano ordinaire, en trouvant des combinaisons simples et légères capables de résister à l'action de ces cordes. Si l'on arrive jamais à la solution de ce problème, et si l'on parvient à donner en même temps de la solidité et de la légèreté au mécanisme, il n'y aura plus rien à désirer; le piano sera un instrument parfait.

Cependant il est une considération qu'il ne faudrait pas négliger, la voici : la corde étant très grosse, cinq zéros,

par exemple, dans le haut de l'instrument, est-il bien certain que l'excessive raideur résultant de la tension permette à cette corde, si courte et si grosse, d'entrer complètement en vibration, et de fournir des sons aussi purs que s'il y avait une proportion établie en raison des longueurs, et qu'au lieu de cinq zéros les notes aiguës ne fussent montées qu'en deux zéros?

Le son du piano unicorde est puissant, pompeux, et égal en volume aux pianos des plus grandes dimensions; mais ce son flatteur et pénétrant me paraît plus convenable à un harmoniste, à un accompagnateur, à un improvisateur, qu'à l'exécution des pièces de piano, pour lesquelles il manquerait peut-être de brillant. Appliqué à l'exécution de la musique de Mozart, de Beethoven, ou de Haydn, il est excellent; mais les traits brillans de l'école actuelle ont besoin d'un son qui se résolve plus promptement.

On peut considérer le piano à queue de MM. Pleyel et compagnie comme une des meilleurs importations faites dans ces derniers temps. Le patron adopté par ces fabricans est celui du fameux Broadwood, de Londres; c'est exactement le même système, ce sont les mêmes proportions et c'est le même aspect : cette importation est une conquête, car on sait que les pianos à queue anglais jouissent d'une réputation d'excellence justement méritée. Au moyen d'un barrage en fer qui assure leur solidité, ces pianos n'ont point de fond, en sorte que les vibrations de la table sonore se propagent en-dessous comme au-dessus. Le son est plein, volumineux, onctueux, parfait, enfin, pour qui ne préfère pas l'éclat de la sécheresse à la rondeur et au velouté.

Les pianos de M. Dietz fils sont de deux sortes; l'un est un piano à queue, *à quatre cordes;* l'autre, qui rappelle un peu le piano triangulaire de MM. Pfeiffer et Petzold par sa forme, en diffère cependant essentiellement, comme on le verra tout à l'heure.

On sait par expérience que l'intensité du son d'un piano n'augmente pas en raison du nombre de ses cordes; ainsi il s'en faut de beaucoup que deux cordes produisent un volume de son double d'une seule; la proportion s'affaiblit

bien davantage dans les pianos à trois cordes ; enfin il est permis de croire qu'une quatrième corde n'augmente le volume de son que d'une manière insensible; peut-être même plusieurs causes rendent-elles l'augmentation nulle, et l'addition nuisible sous de certains rapports. Je m'explique.

Quelque soin qu'on ait apporté à régler la course du marteau de manière à lui faire frapper les cordes avec égalité et sur un même plan, les frottemens inévitables, les variations de l'atmosphère (qui influent si puissamment sur les dimensions des matériaux), et une foule d'accidens qu'il est impossible de prévoir et de prévenir, dérangent communément assez le mécanisme pour que le marteau ne frappe qu'inégalement les diverses cordes soumises à son action. Il résulte de là que toutes les cordes ne résonnent point avec un égal degré de force. D'ailleurs, quoique du même numéro, toutes les cordes d'une même note ne vibrent pas de la même manière, car elles n'ont pas toutes le même poids, le même volume, la même homogénéité, ni par conséquent la même tension.

Ce n'est pas tout. On sait que le son n'est que l'ébranlement de l'air produit par le choc des corps. Les ondes sonores ou les couches d'air réagissent de proche en proche sur le corps qui les a mises en mouvement, et éprouvent à leur tour de nouvelles impulsions; ces alternatives se répètent en s'affaiblissant jusqu'à ce que tout rentre dans l'état de repos, et que la résonnance cesse. Or, une question se présente : les ondes sonores, mises en mouvement par chaque corde en particulier, se prêtent-elles un secours mutuel, ou s'affaiblissent-elles en s'entrechoquant et en se pénétrant réciproquement? et dans le cas où elles s'affaibliraient, quelle compensation d'intensité le son tire-t-il de l'augmentation d'ébranlement de la table sonore produite par un plus grand nombre de cordes? Voilà des considérations délicates qu'on éclaircira peut-être par des expériences analogues à celles de Chladni et de M. Savart, pour vérifier la régularité des mouvemens vibratoires de la table, en augmentant successivement le nombre des cordes à l'unisson.

C'est précisément cet unisson qui est difficile à obtenir en multipliant les cordes, et c'est là un de plus grands inconvéniens de leur multiplicité. L'oreille peut saisir le rapport exact de deux cordes à l'unisson ; elle éprouve beaucoup plus de difficulté s'il s'agit de trois, et il paraît à peu près impossible de juger de quatre, parce que la corde qu'on vient d'accorder, et qui doit servir de point de comparaison aveo les autres, n'a fait quelquefois que s'étendre, et réprend sa première position par la percussion du marteau pendant qu'on en accorde une autre.

Ce sont ces difficultés que M. Dietz fils a voulu résoudre par l'expérience : voici ses résultats. Son piano à queue n'a point en effet un volume de *son* proportionné à l'emploi de ses moyens de production, du moins autant que j'en ai pu juger dans l'emplacement extrêmement défavorable où il se trouve à l'exposition. A l'égard de l'accord, M. Dietz croit que la difficulté de l'obtenir est moindre qu'on ne le croit communément; d'ailleurs il pense que cette difficulté, si elle existait, serait compensée avantageusement par la solidité de cet accord une fois obtenu, attendu que le marteau frappant sur une surface considérable, fatigue moins les cordes que dans le piano ordinaire.

Mais le piano de M. Dietz est surtout remarquable par l'heureuse application d'un principe incontestable. Considérant que les vibrations de la table sonore et des cordes sont d'autant plus franches que toutes les autres parties de l'instrument en sont dépourvues, il s'est attaché principalement à rendre inerte, autant que cela se peut, le sommier de chevilles, et pour cela, il fait ce sommier en fer fondu, doublé en bois. Dans le même dessein, il faut aussi le sillet en cuivre, afin que les cordes soient appuyées sur un corps beaucoup plus dur que le bois. Il résulte de là que le coup de marteau ne se fait pas entendre avant le son, ou conjointement avec lui, comme cela arrive dans les autres pianos, et que les siens se prêtent à jouer parfaitement doux, sans qu'aucun bruit étranger se mêle au son. Le mécanisme du marteau présente aussi une simplification bien entendue de la mécanique anglaise, et son échappe-

ment est combiné de manière à obtenir la plus grande précision possible. Si M. Dietz parvient à donner à ses pianos un volume de son plus considérable, nul doute que ses instrumens n'acquièrent une brillante réputation parmi les amateurs et les artistes.

L'autre piano de ce facteur, auquel il n'a point encore été donné de nom, parce que sa forme ne présente aucun rapport précis avec une figure quelconque de géométrie, offre, dans sa partie opposée au clavier, une ligne droite de six pieds de longueur. Ses côtés sont une courbe alternativement concentrique et excentrique, et son clavier est en avant-corps. La surface totale de l'instrument n'est pas beaucoup plus considérable que celle d'un piano carré à six octaves et demie et à trois cordes. C'est à remplacer ce dernier que M. Dietz le destine, mais la disposition de ses diverses parties est telle que ce n'est en effet qu'un piano à queue d'un moindre volume, car le sommier des chevilles est en avant, ainsi que le mécanisme du marteau. L'avantage de cette disposition consiste à permettre de coller la table sur ses divers côtés, et conséquemment à lui donner une grande solidité, au lieu de laisser un de ses côtés libres et appuyé sur une légère traverse, comme on est obligé de le faire dans le piano carré ordinaire, à cause du passage qu'il faut livrer au marteau pour qu'il attaque les cordes. Les autres principes de M. Dietz ont leur application dans ce piano, comme dans le piano à queue. La médiocrité du volume de son est encore le reproche que j'adresserai à ce facteur à l'égard de ce piano; toutes les parties en sont évidemment bien combinées, mais ce son n'a pas l'ampleur qu'on désirerait.

Les pianos *harmonicordes* de MM. Klepfer et compagnie méritent une attention particulière, parce qu'ils sont en quelque sorte le renversement du piano carré ordinaire. Ces pianos sont d'origine suisse. M. Kohl, leur inventeur, considérant le désavantage qu'il y a à laisser un côté de la table libre, comme dans le piano carré, et de frapper la corde en la soulevant de son point d'appui, a imaginé de fixer les cordes dessous la table et de la frapper consé-

quemment contre la table, au lieu de les pousser en haut. De cette manière, la table est collée et appuyée avec une égale solidité sur tous ses côtés.

Mais des inconvéniens bien graves entraient en balance avec les avantages dans le piano de M. Kohl, qui depuis s'est établi à Vienne, car lorsqu'une corde cassait, on ne pouvait la remettre qu'en ouvrant les trapes qui se trouvaient sur les différens côtés de l'instrument, et en ôtant le clavier. Cette opération embarrassante, même pour un facteur, était à peu près impossible pour un amateur, et même pour un accordeur ordinaire.

M. Klepfer, qui avait d'abord établi ses ateliers à Lyon, et qui a fondé un établissement à Paris depuis plusieurs années, a senti la nécessité de perfectionner l'invention de M. Kohl, et de la débarrasser d'une partie de ses défauts. Le point important était de pouvoir mettre facilement à découvert les cordes et leurs points d'attache aux pointes et aux chevilles; c'est ce qu'il a obtenu en établissant une charpente rendue mobile au moyen d'une charnière, et sur laquelle la table est assujétie et collée sur tous ses côtés. Cet appareil, qui s'isole entièrement de la caisse en se soulevant sur la charnière, présente la forme d'une harpe couchée; le mécanisme du clavier et des marteaux pose au fond de la caisse. En plaçant le châssis sur lequel la table est assujétie dans une position verticale, on met à découvert les cordes, qui sont fixées par un bout à des chevilles semblables à celles de la harpe.

Ces chevilles traversent le sommier d'outre en outre, et s'accordent sans qu'on puisse voir les cordes, lorsque le châssis et la table sont placés dans leur position horizontale ordinaire. Mais on sent que la difficulté consiste à distinguer entre plusieurs cordes, qu'on ne peut pincer à volonté, celle qu'il faut monter ou descendre. M. Kohl avait imaginé de rendre le clavier mobile, afin qu'on pût à volonté ne toucher qu'une corde à la fois; mais les variations de l'atmosphère pouvaient empêcher quelquefois le clavier d'avancer ou de reculer; M. Klepfer a préféré d'employer un procédé imaginé il y a environ vingt ans par

M. Smith, facteur de Paris, lequel consiste à étouffer une ou deux cordes au moyen d'une pédale.

On voit qu'une idée dominante (celle de faire frapper les cordes en dessus par les marteaux) a préoccupé plusieurs facteurs exposant cette année, et notamment MM. Klepfer, Roller et Bumler. M. Streicher, facteur à Vienne, a tenté de la réaliser dans les pianos à queue, il y a plusieurs années, et l'on dit que M. Pape doit exposer aussi un piano de même espèce. L'application de cette idée présente plusieurs avantages incontestables; mais on ne peut disconvenir qu'elle a aussi des inconvéniens très graves. Le plus réel est celui de forcer à interrompre l'exécution d'un morceau de musique lorsqu'une corde casse, car cette corde restant flottante sur les autres rendrait cette exécution insupportable. Lorsqu'un accident de cette espèce arrive aux pianos carrés ou à queue, on peut facilement enlever la corde pendant que le morceau continue; mais dans les pianos de MM. Klepfer, Roller et Bumler, il faut séparer momentanément les cordes des marteaux, ou les marteaux des cordes, en sorte que l'exécution devient impossible. Quel que soit d'ailleurs le mérite de ces instrumens, je pense que ce défaut est si considérable qu'il suffira pour s'opposer à ce qu'ils obtiennent un succès populaire.

Il me reste à parler du doyen de la fabrication française des pianos, c'est-à-dire, de M. Erard. On se rapelle qu'en rendant compte d'un concert où M. Herz jeune avait touché un piano à queue sorti des ateliers de cet habile facteur, j'ai exprimé une opinion sévère sur la qualité de son de cet instrument. J'ai obéi alors franchement à l'impression que j'avais éprouvée, et à ma conviction intime : c'est avec la même franchise que je déclare aujourd'hui que le piano à queue exposé par M. Erard, cette année, me paraît un instrument excellent, dans toute l'acception du mot. Je sais que la place qui a été accordée à M. Erard pour l'exposition de ses instrumens est très favorable à la propagation du son, mais à part cette circonstance, le son m'a paru volumineux, pénétrant, égal et brillant. C'est bien la qua-

lité éclatante et brillante des pianos français, dont M. Erard a conservé le type; mais ici le son est dans toute la perfection désirable, et bien supérieur, selon moi, à ce qui était sorti jusqu'ici des mains du même artiste. J'avoue que mon goût particulier me fait préférer le son concentré, mais puissant, des pianos anglais; mais cela n'ôte rien au mérite de l'instrument dont je viens de parler.

J'aurai occasion d'examiner dans d'autres articles le grand orgue et les harpes exposées par M. Erard; ces instrumens méritent une attention particulière.

J'ai dû me borner, dans la revue que je viens de faire, aux perfectionnemens et aux inventions les plus remarquables; il est plusieurs facteurs qui ont exposé des pianos estimables, mais qui ne se recommandent point par des qualités assez sensibles pour mériter d'être détaillés. Je crains même qu'on ne m'ait trouvé bien long sur cette matière.

FÉTIS.

QUELQUES DÉTAILS
SUR LA MUSIQUE EN RUSSIE.

Parmi les peuples qui s'occupent de la musique, et qui abondent en *chants nationaux*, on doit sans aucun doute placer la Russie. Là, l'artisan, le marinier, le soldat dans la marche, l'agriculteur, le postillon, le voiturier, enfin toute la population chante en se livrant à ses divers travaux.

L'origine de la musique d'église en Russie remonte au pape Grégoire-le-Grand, en 580; elle consiste en quatre parties chantantes, lesquelles sont souvent doublées. Les signes représentant les notes sont écrits en partie sur des lignes, et en partie sans lignes, sous les paroles; celles-ci sont en prose, tirées de *S. J.* Damascène et autres pères de l'Église. Dans la chapelle de la cour, on se sert de notes modernes. Le culte divin est célébré ordinairement par deux ou trois *djatschki* (chanteurs d'église) à la chapelle

impériale; cependant il y a des chœurs réguliers de dix à vingt chanteurs, lesquels, principalement sous le règne de l'impératrice Elisabeth, exécutaient les motets les plus difficiles avec la plus grande précision. Ils se perfectionnèrent encore sous Catherine II, qui préférait le style moderne. En 1768, la chapelle impériale comptait quinze *soprani*, treize *contratti*, treize *ténors* et douze basses. La chapelle fut dirigée successivement par Manfredini et Galuppi, compositeurs italiens; on y exécuta toutes leurs compositions, ainsi que celles de Beresosky, natif de l'Ukraine. Lorsque Galuppi entendit pour la première fois la musique d'église exécutée dans la chapelle de la cour à Saint-Pétersbourg, il avoua qu'il n'avait jamais entendu de chœurs aussi parfaits en Italie. En 1768, il fit exécuter sur la scène impériale son opéra d'*Ifigenia in Tauride*, dans lequel on entendit dix chœurs différens.

Outre leurs chants populaires, les Russes ont divers instrumens nationaux, dont plusieurs paraissent être d'une origine très reculée; parmi ceux-ci sont la *pandora*[1], le *gusli*[2], le *gudok*[3], la *palalaïka*[4], le *dutka* ou *schweran*[5], et la *walinka* ou *walnika*[6].

Pendant que Pierre-le-Grand fut sur le trône, ses réformes s'étendirent jusque sur la musique; il fit venir d'Allemagne toutes sortes d'instrumens, institua une compagnie de jeunes Russes destinés à apprendre la musique, encourageant principalement la musique militaire.

En 1720, le duc Charles-Ulric de Holstein Gottorp

(1) Espèce de luth, qui a moins de cordes que le luth ordinaire. On le croit originaire de l'Ukraine, où il est en usage, soit pour l'accompagnement du chant, soit pour l'exécution des danses nationales et polonaises.

(2) Harpe russe, qui a la forme du psalterium allemand.

(3) Violon à trois cordes dont se servent les paysans russes.

(4) Guitare à deux cordes, en usage parmi le bas peuple de la Russie.

(5) Instrument à vent, russe, très ancien; il est formé de deux tuyaux unis, de grandeur différente, qui ont une seule embouchure et trois trous.

(6) Chalumeau en usage chez les paysans russes, fait avec une vessie de bœuf et deux ou trois roseaux qui y sont attachés.



amena à Saint-Pétersbourg sa chapelle et sa musique de chambre allemande ; Pierre-le-Grand assistait souvent à ses concerts, et faisait jouer les musiciens à sa cour presque toutes les semaines. En 1721, ce même orchestre se fit entendre publiquement dans les fêtes données à l'occasion de la paix de Moscou. Beaucoup de jeunes Russes prirent des leçons de ces artistes allemands, et lorsque le duc retourna chez lui, les meilleurs sujets de sa chapelle furent engagés au service de Catherine Ire. Pierre-le-Grand apprit d'eux à jouer du violoncelle, comme il apprit l'escrime du fameux Riedel le Saxon.

L'impératrice Anne porta sur le trône le goût de la musique. Dans les premières années de son règne, en 1737, Araja, compositeur napolitain, mit en scène le premier opéra italien qui ait été exécuté en Russie, intitulé : *Abijazare*, et l'année suivante, *Semiramide*.

Après la mort de l'impératrice Anne, en 1740, lorsque J. Alb. Ristori de Bologne était maître de chapelle à la cour de Russie, Piantanida et Beligradoki (de l'Ukraine) se rendirent à Dresde. Araja partit pour l'Italie, d'où il ramena, en 1742, par ordre de la nouvelle impératrice Élisabeth, le soprano Saletti, qui avait chanté avec Farinelli en Espagne, le hautbois Stazzi, les violonistes Teto, Passarini, Vocari, etc. On exécuta pour le couronnement *la Clemenza di Tito*, de Hasse, avec un dialogue en musique composé par Dom. Dall'-Oglio, et qui avait pour titre : *La Russia afflitta e riconoscente*. Le nouveau théâtre de Moscou contenait 5000 spectateurs ; les chœurs étaient composés de 50 individus.

Sous le règne d'Élisabeth, dans vingt années qui forment une brillante époque pour la musique russe, Araja composa un opéra presque chaque année. Pour les fêtes données lors de la paix avec la Suède en 1764, on exécuta le nouvel opéra de *Bellerofonte*. Dans le même temps, le maître de concert Madonis publia à Saint-Pétersbourg six nouveaux concertos de violon, et Dominique d'All'Oglio six symphonies. Il parut ensuite plusieurs airs et chansons russes de Samarkoff Telagin et autres poètes nationaux, qui avaient

été mises en musique par le conseiller Grégoire Tépiov. Le comte Rasumowsky forma dans son palais une chapelle de cinquante musiciens russes, qui se firent entendre pour la première fois, en 1753, à Moscou.

Ce fut dans cette année qu'on fit, en présence de la cour, l'épreuve du fameux cor russe. Le chanteur Gawrila se fit aussi alors une brillante réputation. L'impératrice ayant conçu l'idée de faire exécuter un opéra en langue russe, Sumarkow fit les paroles de *Céphale et Procris*, Araja les mit en musique, et cet opéra fut exécuté avec un grand succès, dans le carnaval de 1755, par les chanteurs russes Belgradiski, Gawrila, Marzeukowitz, Guariluska, et la cour en fut extrêmement satisfaite.

Après Saletti, qui retourna dans sa patrie comblé de biens, on eut en russie le fameux Carestini, qui ne quitta la Russie qu'en 1758. Saint-Pétersbourg eut ensuite Luini de Milan, Joseph Millico, la Duranti de Rome, le ténor Compassi de Florence, Nunziata Garana de Bologne, etc., etc. Araja, après vingt-quatre années de service, retourna en Italie, en 1759, avec Stazzi le hautbois. Il fut remplacé, comme maître de chapelle, par Raupach, compositeur allemand.

Le grand-duc, depuis empereur Pierre Fedérowitz, était passionné pour la musique; il contribua puissamment à ses progrès. Il avait chez lui deux concerts hebdomadaires, dans lesquels il jouait du violon; dans sa maison de campagne, il faisait exécuter des intermèdes italiens, et, en 1756, Rinaldi lui éleva un nouveau théâtre.

En 1756, le directeur Jean Locatelli amena à Saint-Pétersbourg une nouvelle troupe de chanteurs et de danseurs, et l'année suivante ils y exécutèrent le premier opéra bouffe, qui eut un grand succès; mais la mort d'Élisabeth, et diverses circonstances, firent que cette troupe ne put se soutenir; elle ne tarda guère à se disperser, et plus tard, elle fut remplacée par l'opéra-comique français.

Sous Catherine II, la musique acquit une nouvelle splendeur; on représenta, en 1762, l'*Olimpiade* de Manfredini, et la salle était toujours remplie par plus de trois

mille spectateurs. Des intermèdes italiens et des comédies russes et françaises alternaient avec l'opéra. Statzer, de Vienne, était maître de concert. On exécutait les symphonies et les œuvres de Holzebauer, de Wagenseil, de Benda, de Gluck, de Gasmann et autres. Dans le carême de 1764, on organisa des concerts spirituels.

Dans l'automne de 1765 Galuppi fut nommé premier maître de chapelle, avec 4,000 roubles par an, le logement et un équipage. Tous les mercredis, il faisait exécuter de la musique à la cour, et ses ouvrages lui acquirent la faveur de l'impératrice qui le combla de biens. Par ses ordres, il composa la musique de la *Didone abbandonata* de Metastase, qui fut représentée et fort applaudie, en 1766. Cet opéra fut chanté par Colonna, Schadborca, les soprani Luini et Puttini, et le ténor Sandalo de Venise. Après la seconde représentation, Galuppi reçut une bague de diamant de 1,000 roubles. En la lui faisant remettre, l'impératrice lui fit dire «que l'infortunée Didon, en mou« rant, lui avait laissé ce legs.» En 1768, il fit représenter l'*Ifigenia in Tauride* dont on a déjà parlé, et dans l'été il retourna à Venise.

A Galuppi succéda Traetta, qui resta attaché à la cour jusqu'en 1775. Il y composa sept opéras.

Après Traetta, Paisiello entra au service de Catherine II, avec des appointemens de 4,000 roubles, plus 900 roubles comme maître de la grande duchesse Marie Federowna, et plusieurs autres émolumens relatifs à sa charge. Pendant un séjour de neuf années en Russie, Paisiello a composé les opéras suivans: *la Serva padrona*, *il Matrimonio inaspettato*, *il Barbiere de Seviglia*, *i Filosofi immaginarii*, *la Finta amante*, *il Mondo della luna*, *la Nitteti*, *Lucinda e Armidoro*, *Alcide al Bivio*, *Achille in Sciro*; de plus, une cantate pour le prince Potemkin, une farce pour le prince Orloff, et plusieurs morceaux de musique instrumentale.

Sarti fut maître de chapelle de la cour depuis 1785 jusqu'en 1801. L'impératrice le combla d'honneurs et de biens, et le nomma directeur d'un nouveau conservatoire de mu-

sique, avec une augmentation d'appointement assez considérable.

En 1788, Vincenzo Martini, l'espagnol, écrivit aussi pour l'opéra.

En 1802, on exécuta sur le théâtre de Saint-Pétersbourg *la Création* d'Haydn.

Parmi les célèbres virtuoses qui ont, à une époque plus récente, visité la Russie, on remarque Clementi avec son élève Field, Rode (qui entra au service de l'empereur Alexandre en 1804), Baillot, Klengel, Hummel et M. Boieldieu.

Les Russes ont une musique de cor d'un effet étonnant; vingt, trente, quarante musiciens ont chacun une espèce de cor qui ne donne qu'une seule note; ces cors sont accordés de telle manière qu'ils fournissent, comme les tuyaux de l'orgue, toutes les notes nécessaires pour exécuter un morceau de musique avec les accompagnemens. Par exemple, un des exécutans fait tous les *ut*, de quelque octave que ce soit, qui se trouve dans un morceau; un autre fait tous les *ré*, etc., et la précision de leur exécution est telle que ces différens sons semblent provenir du même instrument. Comme il y a des notes qui sont d'un usage peu fréquent, un musicien se charge quelquefois de deux ou trois cors pour diminuer le nombre des exécutans.

Cette espèce d'orchestre rend un son plus fort, plus nourri que nos instrumens à vent. Par un temps calme, on entend cette musique d'une lieue et demie, et même de deux lieues, lorsqu'on l'exécute pendant la nuit et sur un lieu élevé. De près, ces cors produisent l'effet d'un grand orgue, sur lequel ils ont l'avantage de pouvoir augmenter ou diminuer le son. De loin, on croit entendre un harmonica. Un habile orchestre russe peut exécuter des quatuors, des symphonies, des concertos, des fugues, etc., et faire les traits et les trilles avec la plus grande netteté. Il existe à Saint-Pétersbourg et à Moscou plusieurs chapelles, dans lesquelles se trouvent des orchestres de ce genre. Pendant le séjour de Sarti dans la capitale de la Russie, on y exécuta une messe de *requiem*, un oratorio et plusieurs autres morceaux de musique sacrée avec ces instrumens.

En 1817, ce genre de musique s'introduisit en Allemagne. On exécuta dans cette année, à Manheim, sur la place publique, un *Te Deum*, qui fut accompagné du haut d'une tour par un orchestre composé de cors-de-chasse et de seize trompettes; cela produisit un effet difficile à exprimer.

L'inventeur de cette musique de cors russes se nommait J. A. Maresch; il était né en Bohême, en 1719; il s'en occupa en 1751, de concert avec le maréchal Narischkin, intendant suprême des forêts. Les chasseurs russes de cette époque avaient un cor de cuivre jaune, d'une forme à peu près semblable à un cône parabolique; ce cor n'avait qu'un seul son. Maresch, joueur de cor-de-chasse au service impérial, fit fabriquer trente-sept cors de différentes grandeurs, lesquels donnaient entre eux une étendue de trois octaves. Les plus graves avaient environ sept pieds de longueur, et les plus aigus, un pied. Il les distribua à un nombre égal de chasseurs, et les fit répéter long-temps avec cette sévérité qu'on peut se permettre dans ce pays-là. Enfin, en 1753, il put pour la première fois les faire entendre en présence de la cour impériale, réunie à la maison de chasse Ismaïlow, à peu de distance de Moscou.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL DE L'ODÉON.

Les Deux Figaro,

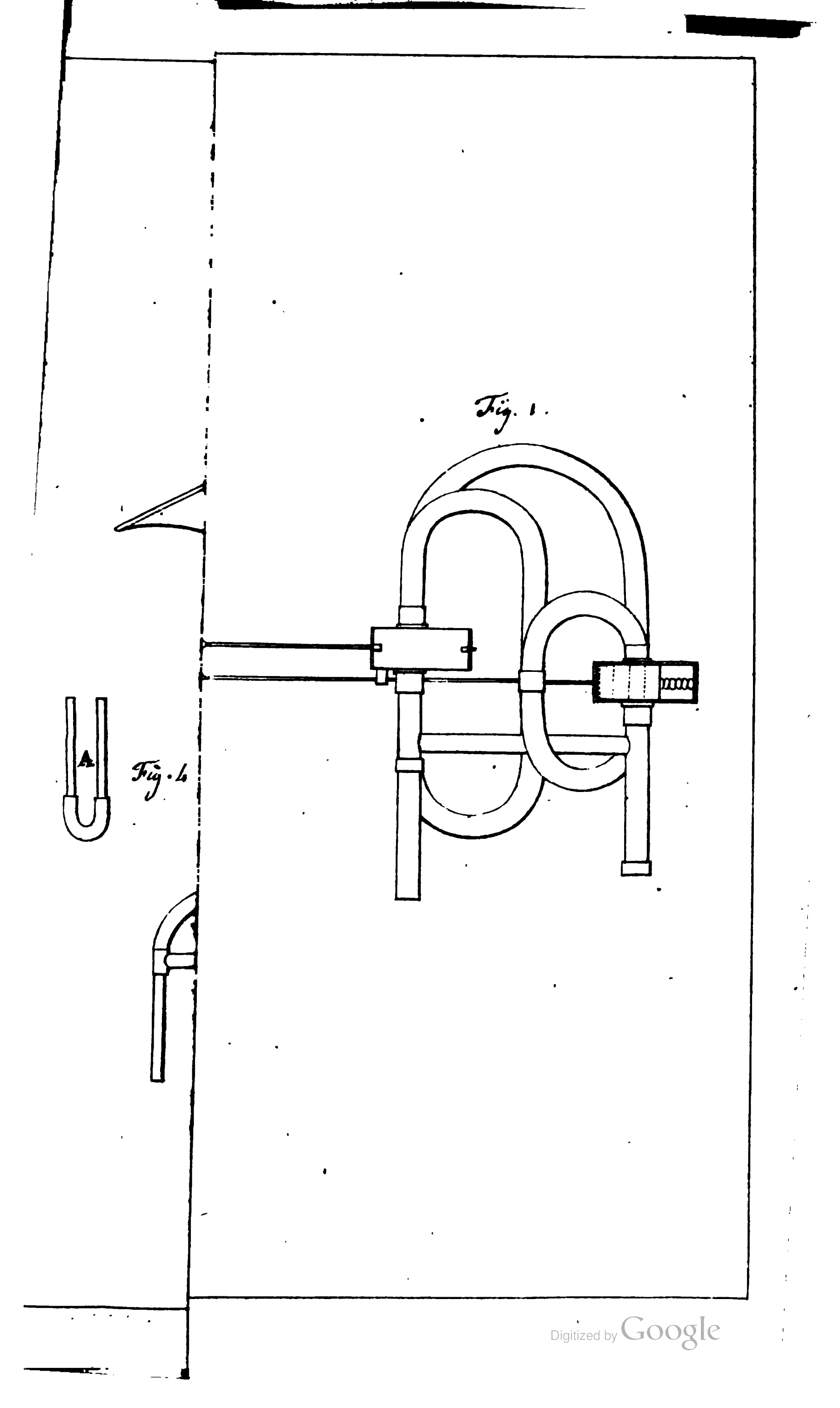
OPÉRA EN 3 ACTES,

MUSIQUE DE M. CARAFA.

Rien ne prouve mieux que le succès de la comédie des *Deux Figaro* combien l'esprit de parti peut induire en erreur sur le mérite ou les défauts d'un ouvrage; l'intention de Martelly, en écrivant cette comédie, fut de faire une critique du spirituel *Barbier*, et des autres caractères si originaux inventés par Beaumarchais. Il voulait se ven-

ger des sujets de plainte qu'il avait contre l'auteur des *Mémoires*, et trouva dans les nombreux ennemis de celui-ci des principes de sa faible pièce. Rien ne fut négligé pour en assurer le succès, et l'on parvint à l'établir au répertoire. Aujourd'hui le mérite littéraire des ouvrages de Beaumarchais occupe seul les spectateurs, et l'on convient généralement que, malgré leurs défauts, les caractères de Figaro, de Bartholo, de Basile, d'Almaviva, de Suzanne, de Chérubin, sont des créations du génie; ces noms sont devenus proverbes, et resteront éternellement. Martelly a voulu en faire une contre-épreuve; mais qu'il est loin de son modèle! Son Figaro est un lourdeau qui ne connaît qu'un moyen d'intrigue, savoir, de se cacher pour écouter; son Almaviva est un imbécille qui ne ressemble point à l'amant de Rosine; Chérubin a perdu sa grace et son enjouement pour prendre le ton d'un valet de comédie; Suzanne n'est qu'une suivante acariâtre; plus de Basile, plus de Bartholo, plus rien de ce feu roulant de bons mots et d'à-propos si plaisans; une intrigue froide, longue et pénible; quelques épigrammes dont on ne sent plus le sel, voilà tout ce qui reste de cette pièce tant vantée.

Elle semble au premier coup d'œil peu favorable à la musique; cependant l'opposition des deux Figaro, la péripétie du second acte, les disputes de Suzanne et de Figaro, sont des motifs qu'un musicien habile pouvait développer d'une manière heureuse; c'est ce qu'a fait M. Carafa. Il y avait quelque danger à se mettre en comparaison avec Mozart et avec Rossini, en faisant chanter les mêmes personnages auxquels ils ont prêté des accens si séduisans. M. Carafa s'est tiré de cette difficulté d'une manière honorable; non que je veuille établir de parallèle entre son ouvrage et la merveilleuse production du premier de ces grands musiciens, ni même avec la composition si éminemment spirituelle du second; mais il faut avouer que le duo de Suzanne et de Figaro, l'air de celui-ci, le trio du troisième acte, et quelques parties des divers morceaux d'ensemble sont dignes d'éloges sous plusieurs rapports.


Fig. 1.
Fig. 4.
A

Il y a déjà environ huit ans que M. Carafa a écrit *les deux Figaro* pour le théâtre de *la Scala*, à Milan. Si on nous en eût offert alors une traduction, elle eût eu beaucoup de succès ; mais la forme des chants, celle de l'instrumentation, le système enfin de l'école Rossinienne sont maintenant si usées parmi nous que, quel que soit le mérite qui brille dans une composition établie sur ce système, l'auteur ne peut plus espérer d'intéresser vivement le public. *Donnez-nous autre chose!* Voilà le cri qui s'échappe de toutes parts. Je sais que ce bon public en parle fort à son aise, et qu'il n'est pas facile de le satisfaire sur ce point; mais jusqu'à ce qu'il se trouve un homme né pour le contenter, il ne montrera que de l'indifférence pour ce qu'il connaît, et ne cessera de répéter : *Donnez-nous autre chose!*

L'exécution des deux Figaro est bien faible à l'Odéon. Les chœurs crient plutôt qu'ils ne chantent, et détonnent presque tous le temps de la représentation. Lecomte chante faux d'une manière intolérable; Mondonville chante et joue assez bien, mais sa voix paraît s'affaiblir et ne produit point d'effet dans les morceaux d'ensemble. Sa femme ne se tire pas mal de ses traits; mais elle ne sait pas phraser, et se donne si peu de peine pour prononcer qu'on n'entend pas un mot de ce qu'elle chante. Léon Buzot a de l'aplomb et du métier; mais il faut avouer que sa manière, le son de sa voix, son style ont un certain air commun qui ne convient guère au personnage si élégant de Chérubin. L'orchestre a de la vigueur, de la jeunesse et une élégance qu'il serait à désirer qu'on trouvât dans celui du théâtre de l'Opéra-Comique; mais j'y ai remarqué plusieurs inexactitudes qui produisent un mauvais effet, surtout dans les parties de cor. J'ai déjà eu occasion de signaler plusieurs fois les négligences des artistes qui sont chargés de cette partie.

Les deux Figaro n'enrichiront pas beaucoup le caissier du théâtre de l'Odéon ; mais cet ouvrage variera agréablement le répertoire.

—L'honorable intervention de MM. les auteurs et com-

positeurs dans les différens qui compromettaient l'existence de l'Opera-Comique, vient enfin de mettre un terme au scandale dont gémissaient tous les amis de l'art dramatique. Dans une audience que MM. les membres de la commission des auteurs ont obtenue de Monsieur le premier gentilhomme de la chambre du roi, chargé de la haute surveillance du théâtre de l'Opéra-Comique, ils ont aplani les difficultés qui, jusqu'ici, s'étaient opposées à la rentrée des sociétaires dissidens et de M. Lemetheyer, régisseur général. L'acte social sera respecté ainsi que les conventions de MM. les auteurs avec la société, et la commission nommée par M. de la Bouillerie, ministre d'état, directeur général de la maison du roi, pour examiner la situation des théâtres royaux, sera chargée de l'apurement des comptes qui avaient été refusés aux sociétaires. La rentrée de MM. Ponchard, Huet, Lafeuillade, Valère, Féréol, Chollet, et de MMmes Boulanger, Prévost, Rigaut et Ponchard aura lieu samedi, 1er septembre.

NOUVELLES DES DÉPARTEMENS.

Nous l'avons dit : il y a péril en la demeure si l'on ne prend des mesures pour faire cesser le plus tôt possible la disette de chanteurs qui se fait sentir chaque jour davantage en France. Si une circonstance particulière nous fait revenir aujourd'hui sur ce sujet, c'est moins pour nous occuper de la *qualité* des chanteurs que de la *quantité* qui est aussi fort importante. On ne peut disconvenir que depuis Garat, et par suite de ses leçons ou de son influence, la France n'ait produit quelques chanteurs remarquables ; mais outre que le nombre en diminue tous les jours, nous n'en avons jamais possédé assez pour satisfaire la population des amateurs sur tous les points de la France, et pour y propager le bon et le véritable goût musical. Pour parler le langage de l'économie politique qui doit être en cette occasion de la plus grande exactitude, nous n'avons fourni en ce genre que des produits de luxe, en petit nombre et

fort chers, et non de ceux que réclamaient les besoins du plus grand nombre. Ayons, si nous le pouvons, des chanteurs aussi habiles que Garat, Martin et Ponchard, mais attachons-nous provisoirement à former des chanteurs *musiciens*, qui soient tous en état de chanter passablement, et surtout d'exécuter avec aplomb nos bons ouvrages, même dans les moindres sous-préfectures.

Il n'y a pas de doute qu'un opéra exécuté par des chanteurs médiocres, mais tous bons musiciens, ne produisît un meilleur effet, à cause de l'ensemble et de la réussite de l'effet général, que le même ouvrage dans lequel deux ou trois virtuoses feraient disparate à côté des nombreuses nullités qui les entoureraient, comme cela arrive presque toujours chez nous. Il nous semble du moins qu'un véritable amateur ne balancerait pas s'il avait à opter. D'ailleurs, il ne s'agit pas ici d'une théorie; des faits sont là pour appuyer notre opinion.

Interrogez les véritables connaisseurs qui ont parcouru l'Allemagne. Ils vous diront qu'ils y ont rarement entendu des chanteurs distingués; et pourtant, il n'est pas de petite résidence où l'on ne puisse entendre presque tous les opéras italiens, français et allemands, exécutés avec un ensemble très satisfaisant. Quel est l'amateur le plus fortement prévenu contre le chant allemand, qui, dès le premier jour de son arrivée de l'autre côté du Rhin, entré par désœuvrement au théâtre de Francfort, n'ait pas été agréablement surpris par l'ensemble de l'exécution, et surtout par l'excellence du sentiment musical. On ne connaît pas à Vienne un seul chanteur digne d'être cité à côté des Italiens, et cependant on y exécutait naguère *Jean de Paris* et le *Chaperon rouge* de Boieldieu beaucoup mieux qu'on ne le fait la plupart du temps à Paris.

Enfin un fait récent, qui a donné lieu à cet article, vient parler fortement en faveur des chanteurs dont le principal mérite est d'être musicien. Une troupe ambulante qui a débuté le 24 juillet à Mülhausen, département du Haut-Rhin, ville qui compte plus dans l'industrie des cotons filés et des teintures *rouge d'Andrinople*, que dans le

domaine des beaux-arts, a exécuté depuis cette époque jusqu'au 11 août, les opéras de la *Dame blanche*, de Boieldieu, la *Clémence de Titus* de Mozart, *Tancrède* et l'*Italienne à Alger* de Rossini, le *Freyschütz* de Weber, les *Cantatrice villunelle* de Fioravanti, *Soliman II* de Süssmayer, le *Maçon* d'Auber, et plusieurs autres opéras renommés. L'exécution a fait le plus grand plaisir : les rôles de Tancrède et d'Aménaïde, ont été chantés par deux sœurs à la satisfaction générale. L'acteur chargé de représenter D. Juan, a été obligé de répéter le fameux rondo; l'orchestre, dans lequel on comptait un bon nombre d'amateurs distingués, a laissé peu à désirer; les chœurs étaient fort bons, ce qu'on peut facilement croire dans un département dont la population est toute musicale. Quelle était donc cette merveilleuse troupe qui a procuré aux heureux filateurs de Mülhausen un ensemble de jouissances qu'aucun théâtre de notre capitale ne pourrait garantir au public? C'était la troupe allemande de Fribourg en Brisgau, dans le grand duché de Bade, qui est venue faire une tournée dans les départemens de la France où l'on parle la langue allemande. Sans doute M. Mayer (Don Juan) n'est pas un Garcia, ni mademoiselle Stehle (Tancrède) une Pasta, mais tous ces gens-là devaient plaire par l'ensemble de leur exécution vraiment musicale, et malgré leur médiocrité dans l'art du chant, considéré d'une manière abstraite.

Nous le demandons maintenant, quelle troupe des départemens de la France serait capable de faire ce qu'a fait en Alsace celle d'une petite ville d'Allemagne? La réponse est malheureusement trop facile.

Si l'on n'y prend garde, la France, qui naguère a fourni des chanteurs aux pays étrangers, ressemblera bientôt, sous ce rapport, à ces régions qui s'énorgueillissaient autrefois d'une culture florissante, et dont le sol, maintenant négligé et envahi par les sables, force les habitans à demander aujourd'hui des alimens aux peuples qu'ils nourrissaient dans les siècles passés..

Ces considérations sont plus dignes qu'on ne pense d'oc-

cuper les hommes d'état qui veillent chez nous à la prospérité des beaux-arts ; on a, dans tous les temps et chez tous les peuples civilisés, considéré les jouissances des arts comme un puissant moyen de gouverner en paix.

S.....

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Nous recevons les nouvelles suivantes du théâtre de Madrid. Nous les donnons textuellement, afin que l'on puisse juger, à part les éloges exagérés, des succès qu'obtient dans ce pays Mlle Albini, que nous avons tant dédaignée.

MADRID, 8 *août*. Le second opéra dans lequel Mlle Albini s'est montrée ne pouvait lui procurer les mêmes succès que *Semiramide ;* c'était le *Barbier de Séville* de Rossini, que les habitans de cette ville ont vu jouer plus de cent fois, tantôt en espagnol, tantôt en italien, opéra trop usé et trop connu pour produire beaucoup d'effet sur de tels spectateurs ; car ce ne sont pas les seuls Parisiens qui aiment la nouveauté ; on l'exige ici, surtout dans les spectacles. Cependant Mlle Albini a été assez applaudie dans la cavatine *Una voce poco fa,* dans le duo du billet, *Dunque io son, tu non m'ingani,* comme aussi dans la cavatine qu'on a intercalée dans le second acte. Mlle Albini, pour satisfaire au public en donnant quelque nouveauté, a chanté dans l'entre-acte l'air de l'opéra d'*Andronico* de Mercadante. Elle s'est montrée habillée en guerrier, et a paru charmante sous ce costume ; c'était le plus beau guerrier qu'on eût vu sur la scène de Madrid. Les souvenirs qui restaient encore de Mlle Sala, lorsqu'elle jouait si bien le rôle de Tancrède, ont été effacés par la beauté de Mlle Albini, revêtue de la cuirasse et du casque d'un jeune guerrier ; on ne s'attendait pas à la voir si séduisante, et la surprise a été générale. C'était absolument la fidèle image du beau Rinaldo, tel que nous le représente le Tasse dans ces vers :

Se 'l miri fulminar nell' arme avvolto
Marte lo stimi ; Amor, se scopre il volto.

Mlle Albini a reçu du public des applaudissemens réitérés qui se sont prolongés bien long-temp après que la toile fut

baissée. Ceux qui ont connu Velluti à Londres et en Italie disent qu'elle a chanté cet air de même que ce célèbre artiste : ce sont ces mêmes traits et cette même originalité qui le distingue. C'est un genre tout-à-fait nouveau pour nous et dont nous n'avions pas d'idée. Nous souhaitons que Mlle Albini puisse rester long-temps chez nous; car en vérité nous n'avons pas eu jusqu'ici un talent pour l'opéra italien qui puisse rivaliser avec le sien.

On nous a donné aussi la première représentation d'*Elena e Costantino*, opéra de M. Carnicer. Mlle Albini, qui remplissait le rôle d'Elena, a été heureuse, comme d'habitude, dans son chant et dans son jeu. C'est une *virtuose* qui sait tirer tout le parti possible d'un rôle qui, pour un autre, serait tout-à-fait insignifiant; elle a été vivement applaudie par le public toutes les fois qu'elle a chanté, soit la cavatine, le duo, le rondeau ou les morceaux d'ensemble. On l'aurait dû charger du rôle de *Costantino*, qui se trouvait plus dans ses moyens; mais l'administration jugeant Mlle Cortesi insuffisante pour le rôle d'*Elena*, en chargea Mlle Albini, confiant celui de Costantino à Mlle Spontoni, Espagnole qui est un excellent second contralto; mais il s'en faut beaucoup qu'elle puisse remplir les rôles de premier, dont nous sommes privés depuis le départ de Mlle Fabbrica. Le public qui connaît depuis long-temps Mlle Spontoni, lui ayant toujours vu remplir des seconds rôles, n'était pas trop prévenu en sa faveur, voyant qu'elle s'était chargée de celui-là. Cependant pour l'encourager après sa cavatine, qui est assez bonne, on l'applaudit beaucoup; mais tous ces applaudissemens n'eurent plus lieu à la seconde représentation. Enfin si ce n'était pas pour Mlle Albini, qui seule a soutenu cet opéra, on l'aurait vu tomber tout-à-fait dès le premier soir. M. Maggiorotti n'a pu montrer son talent, n'ayant pas un rôle dans ses moyens. Le ténor, qui était un Espagnol, n'est point en état de jouer un rôle principal; on en attend incessamment un d'Italie, et nous en avons le plus grand besoin. Mlle Ledò, Espagnole qui a une très belle voix de soprano et une assez bonne méthode, n'avait dans cet opéra qu'une simple cavatine, où elle a été fort applaudie : notre administration ne con-

suite pas ses intérets, en négligeant Mlle Lledò ou en ne lui confiant que des rôles secondaires.

Il est difficile de juger du mérite d'un opéra, qui n'avait d'autre appui que le talent de Mlle Albini; nous n'en parlerons que par ses effets. A la première représentation, le public lui a donné beaucoup d'applaudissemens, pour encourager plutôt l'auteur, qui est Espagnol, que par le plaisir qu'il en ressentait: mais à la seconde représentation les applaudissemens ont diminué considerablement. Cet opéra a eu aussi le malheur de succéder à *Semiramide*, qui ravissait le public. Il y a d'assez bonnes choses, comme disent les connaisseurs, dans cette musique, et même des traits originaux. On a donné la préférence au second acte, et en effet il est mieux que le premier. Le finale surtout a de l'originalité.

Enfin l'on vient de nous donner l'opéra de Morlacchi, *Tebaldo e Isolina*, sans retranchemens, ni suppression de morceaux. Nous devons cet avantage à la bonne volonté de Mlle Albini, qui ne se refuse jamais de se rendre agréable au public, par le zèle et l'activité qu'elle montre pour son art. C'est une cantatrice infatigable, et la ressource de notre administration. M. Maggiorotti s'est prêté de bonne grace à faire le rôle de Boemondo, faute de ténor, et il s'en est acquitté très bien: le public lui en a su bon gré, car il lui a procuré le plaisir d'entendre Mlle Albini dans le rôle de *Tebaldo*, qui l'a rendu d'une manière extrêmement pathétique. C'est le célèbre Velluti qui a créé ce rôle; ceux qui ont entendu ce grand chanteur dans ce même rôle, assurent que Mlle Albini en a saisi toutes les beautés. Mais c'est surtout dans la romance, *Caro sogno lusinghiero* qu'elle a déployé tout son talent. Quoique Mlle Albini eût à lutter contre l'opinion de ceux qui conservaient encore des souvenirs trop favorables de Mlle Fabbrica, qui avait joué ce rôle, elle en a triomphé complètement. Cette romance a été chantée par Mlle Albini avec le sentiment d'une douleur profonde, et d'une passion désespérée: ses accens passionnés perçaient et déchiraient le cœur des spectateurs. L'on est sûr de plaire au public lorsqu'on sait chanter avec l'accent de la passion: mais

ce talent n'est pas commun. Mlle Albini a été très heureuse à cet égard ; les applaudissemens ont été si prolongés après la romance, qu'on n'a pu entendre une partie du chœur qui ouvrait la scène suivante. A la seconde représentation les applaudisssemens ont redoublé après la romance, et avec justice, car Mlle Albini l'a chantée à ravir. On attend sous peu de jours le ténor Basili, qui débutera par Othello.

ANNONCE.

Souscription pour la grande partition du *Cristo sull' Oliveto* (Jésus au jardin des Olives), oratorio avec texte italien, musique de *L. Van Beethoven*.

Un des caractères du génie est la flexibilité ; Mozart avait fait avec une égale supériorité l'opéra, la musique sacrée, la symphonie, le quatuor et le quintetti, la musique de piano, etc. Beethoven, sans l'imiter, a marché sur ses traces et a produit aussi des chefs-d'œuvre en musique de piano, en trios, quatuors, quintettis, symphonies, messes, etc. L'un de ses plus beaux ouvrages est sans contredit son oratorio du *Christ au jardin des Olives*. On en connaît à Paris des morceaux qui ont été exécutés avec succès dans nos concerts spirituels ; mais jusqu'ici aucune édition de cette belle production n'avait été publiée en France ; c'est donc un service réel que M. Farrenc rend aux amateurs de musique et aux artistes en leur procurant le plaisir de l'étudier et de se familiariser avec ses beautés. Nous ne doutons pas du succès de son entreprise.

La grande partition du *Cristo sull' Oliveto* paraîtra le 15 septembre 1827 ; elle sera gravée avec le plus grand soin, et imprimée sur beau papier ; les exemplaires seront brochés avec une couverture imprimée sur vélin de couleur, et ornée d'une jolie vignette.

Les personnes qui prendront l'ouvrage d'ici au 1er décembre le paieront 15 francs ; passé cette époque, il sera marqué 36 francs, et suivra le cours du commerce de musique.

On souscrit à Paris,

Chez l'éditeur, A. Farrenc, rue des Petits-Augustins, n° 13.
Chez MM. J. Frey, place des Victoires, n° 8 ;
Janet et Cotelle, rue Saint-Honoré, n° 123, et rue de Richelieu, n. 92 ;
Henry Lemoine, rue de l'Échelle, n. 9 ;
Pleyel et compagnie, boulevard Montmartre ;
Simon Richault, boulevard Poissonnière, n. 16.

DES CHANTS POPULAIRES

De la Grèce moderne.

Un grand peuple tombé dans l'esclavage et l'abjection inspire plus de dégoût que de pitié ; un grand peuple qui se relève, qui forge des armes avec ses fers, et qui meurt en combattant pour sa liberté, est le plus beau spectacle que puisse offrir la nature humaine. C'est celui que présente la Grèce en ce moment. Quel que soit le sort des armes, quelque avenir que la fortune leur prépare, les Grecs seront immortels dans l'histoire: ils vivront libres ou ne vivront pas! honneur à la Grèce, dont l'exemple enfantera quelque jour la liberté du monde entier!

Qui donc a pu réveiller ce peuple endormi depuis près de quatre siècles? Ce ne sont point des orateurs. Les Démosthènes, les Isocrates, ne naissent point sur un sol souillé par le despotisme! Ce ne sont point les bienfaits de la presse, bienfaits inconnus sous la domination du Musulman! Qui le croirait? des chants, de simples chants populaires ont fait le miracle, et l'ont préparé dès long-temps. Ce sont ces chants, expression directe et vraie du caractère et de l'esprit national, que tout grec comprend et sent avec amour, par cela seul qu'il est grec, qu'il habite le sol et respire l'air de la Grèce ; chants dont la poésie vit, non dans les livres d'une vie factice et apparente, mais dans le peuple lui-même, et de toute la vie du peuple.

Ces chants, seuls monumens historiques de la Grèce moderne, peuvent se diviser en trois classes principales, c'est-à-dire en chansons domestiques, en chansons héroïques, et en chansons idéales ou romanesques.

Sous la dénomination de chansons domestiques, on peut comprendre celles qui sont composées exprès pour être chantées dans les circonstances les plus solennelles de la vie de famille, à certaines fêtes déterminées, à propos de

certains usages de société consacrés par une habitude immémoriale. Pour en donner une idée, il suffira de dire ce qui se passe à deux époques principales, la Saint-Basile et le premier de mars.

L'Église grecque fête la Saint-Basile le 1er de janvier, et ce jour est en Grèce un jour solennel. Des troupes de jeunes gens se réunissent pour aller dans les maisons de leur connaissance faire les complimens et quêter les étrennes d'usage. Or, ces complimens et cette quête sont, dans chaque canton, le sujet d'une série de chansons, qui toutes y sont exclusivement appropriées. Parmi ces chansons, il y en a en l'honneur du maître et de la dame de la maison, des enfans et de chacun des membres de la famille. Tout ce qui l'intéresse, tout ce qui peut fournir l'occasion de lui exprimer des sentimens de bienveillance et de tendresse, est le thème d'une chanson particulière.

Le 1er de mars est, en Grèce, un jour aussi poétique que celui de Saint-Basile. Des troupes de jeunes gens et d'enfans se forment pour aller de porte en porte chanter le retour du printemps, et quêter de menues étrennes qui consistent ordinairement en œufs, en fromage, ou en tout autre produit des champs. Entre plusieurs chansons destinées à cette fête, il en est une populaire et qui y est plus spécialement adaptée que les autres. Connue de toute la Grèce sous le nom de *Chanson de l'hirondelle*, elle est une effusion naïve de l'indéfinissable charme du premier souffle du printemps, dans un beau climat. Les enfans la chantent portant à la main une figure d'hirondelle grossièrement taillée en bois, et ajustée à une espèce de moulinet où elle tourne rapidement à l'aide d'une ficelle, qui se roule et se déroule autour d'un petit cylindre à l'un des bouts duquel elle est fixée.

Les autres chansons domestiques des Grecs sont destinées à célébrer les époques principales de la vie : la joie, la douleur, le départ de quelqu'un pour les pays étrangers, les mariages et les funérailles. Avant même que des malheurs inouïs eussent pesé sur les Grecs et les eussent réunis dans un intérêt commun, les relations de famille



avaient, chez eux, quelque chose de plus vif, de plus profond, de plus tendre qu'ailleurs. L'oppression sous laquelle ils vivaient semblait leur faire sentir plus vivement le besoin de se serrer les uns contre les autres. Quelque affreux que fût leur sort, l'amour des proches, du sol, du tombeau des ancêtres, de la patrie enfin était si puissant, qu'un départ était toujours considéré comme un malheur, quelle qu'en fût la cause. Pour un Grec, la terre étrangère est une terre d'exil qu'il ne nomme jamais sans y joindre une épithète (ἔρημα) qui exprime à la fois le regret de ce qu'il y a de plus doux, et la prévoyance ou le sentiment de ce qu'il y a de plus terrible. D'ailleurs, en quittant le lieu natal, un Grec ignorait si le sort lui gardait le bonheur de le revoir; si les Turcs le lui permettraient; s'ils épargneraient le patrimoine, l'honneur et la vie de ceux qu'il laissait en leur pouvoir. Sa famille n'était pas moins à plaindre que lui : tout ce qu'il ignorait, elle l'ignorait; tout ce qu'il craignait, elle le craignait; de là, la tristesse des chansons de départ, et l'énergie de leurs images. Aujourd'hui les Grecs ne voyagent plus; ils existent sur les débris de leur patrie, sans autre espoir que de donner la mort à des Turcs : ils combattent encore; mais bientôt, hélas! ce qui reste de ce peuple admirable aura vécu peut-être.

Le chant et la poésie interviennent dans tous les détails du mariage. A chaque partie des cérémonies nuptiales correspond une chanson composée exprès. Il y en a pour les fiançailles; d'autres sont destinées au moment où le paranymphe rase le futur; d'autres encore sont pour celui où les compagnes de la fiancée la parent et la voilent. Les adieux de celle-ci à la maison paternelle sont aussi le sujet de chansons fort touchantes; c'est en chantant que marche le cortège qui accompagne les époux à l'église, et ce qu'il chante est exactement approprié à cette partie de la fête. On a de même des chansons faites pour le moment où l'on ôte à la mariée le voile sous lequel elle est entrée dans sa nouvelle demeure; il en est d'autres enfin pour les danses du lendemain de la noce, et de plus spéciales encore pour les danses du troisième jour; à l'en-

tour de la fontaine. Quoique semblables partout pour le fond des idées, ces chansons diffèrent cependant d'un lieu à un autre par les termes, et partout elles sont fort nombreuses; de sorte que les pièces de cette espèce formeraient à elles seules une portion considérable des chansons nationales de la Grèce moderne.

Les chants funèbres par lesquels on déplore la mort de ses proches, prennent le nom de *myriologues*, c'est-à-dire *discours de lamentation*, *complaintes*. Ces chants offrent des particularités par lesquelles ils tiennent à quelques-uns des traits les plus saillans du caractère national. Presque toujours ils sont improvisés sur un chant traînant et lugubre, et telle est la force d'imagination de ce peuple singulier, que le paysan le plus grossier trouve souvent dans sa douleur des expressions et des images dignes de la plus haute poésie.

Cette richesse d'imagination se fait aussi remarquer dans les chansons romanesques; mais l'oppression sous laquelle gémirent les Grecs pendant plusieurs siècles leur a donné un fond de tristesse ou de mélancolie qui perce jusque dans leurs jeux d'esprit. On en peut juger par la chanson suivante :

LE VOYAGE NOCTURNE.

« O ma chère mère, mère de neuf fils et d'une seule fille « (d'une fille) que tu baignes en lieu obscur, que tu peignes à la lumière, et que tu laces serrée dehors au clair « de la lune; puisqu'on te la demande de Bagdad, puis« qu'on te la demande en mariage, (cette fille) ton Arété, « accorde-la, ma mère, envoie-la dans le pays étranger, « pour que je trouve quelque agrément en chemin, « quand je voyage. » — « Tu es sensé, Constantin, tu es « sensé, mon fils; mais (cette fois) tu raisonnes follement : « qui m'amènera ma fille (de si loin), pour me dire la joie « ou le chagrin qu'elle aura ? » — Et Constantin donne alors à sa mère Dieu et les saints Martyrs pour garans de lui amener sa fille, joie ou chagrin qu'elle ait. — Un an se passe; le second vient; les neuf frères meurent, et, sur le

corps de Constantin, la mère s'arrache les cheveux : « Oh ! « lève-toi, Constantin ! mon fils, lève-toi ! je veux voir « mon Arété ; tu m'as donné Dieu et les saints martyrs pour « garans de me l'amener, joie ou chagrin qu'elle eût. » — Et sur le minuit Constantin va chercher sa sœur. Il la trouve dehors, se peignant au clair de la lune : — « Vite ! « viens, Arété, notre mère te demande. » — « Ah ! mon « frère ! qu'y a-t-il donc ? Est-ce l'heure de se mettre en « chemin ? Est-on joyeux à la maison ? je mettrai mes ha- « bits dorés : y est-on triste ? j'irai comme je suis. — Ni « joyeux, ni triste, ma sœur, viens comme tu es. » — Et dans la route, tandis qu'ils vont, dans la route, tandis qu'ils cheminent, ils entendent les oiseaux dire : « Voyez donc « cette belle fille qui conduit un mort ! » — « Oh ! entends- « tu, Constantin, les oiseaux, ce qu'ils disent ? — Ce sont des « oiseaux, laisse-les chanter ; ce sont des oiselets, laisse-les « dire. — Oh ! j'ai peur de toi, mon frère ; tu sens l'encens. — « C'est que nous avons été hier soir à l'église de Saint-Jean, « et que le papas nous a encensés. — Ouvre, ma mère, « ouvre, voilà ton Arété ! — Si tu es bien intentionné, passe « ton chemin ; si tu es bien intentionné, éloigne-toi : mon « Arété est absente ; elle est bien loin d'ici, dans la terre « étrangère. — Ouvre, ouvre, ma mère, je suis ton fils « Constantin, qui t'ai donné Dieu et les saints Martyrs « pour garans de t'amener Arété, chagrin ou joie qu'elle « eût. » — La mère ouvre la porte, et l'ame lui sort du corps.

Dans presque toutes les parties de la Grèce, tout événement public, pour peu qu'il ait d'importance et qu'il fasse du bruit, devient aussitôt le sujet d'une ou de plusieurs chansons. Ce sont ces chansons historiques qui composent en quelque sorte toutes les annales des Grecs ; elles servent à la fois à conserver la mémoire des faits et à échauffer l'amour de la patrie ; elles entretiennent dans les cœurs la haine des tyrans et la reconnaissance pour les défenseurs du pays et les martyrs de la liberté. On en compte de plusieurs espèces ; les unes, ouvrages des habitans des villes et des bourgs, se distinguent par une poésie soignée

et un langage poli; les autres, incorrectes, dures, sauvages même, mais brillantes d'idées et d'images, sont composées par les habitans des montagnes qu'on nomme *Klephtes*, et prennent, à cause de cela, le nom de *chansons klephtiques*. Je parlerai d'abord de celles-ci.

En grec moderne, comme en grec ancien, le mot *klephte* (κλέφτης) signifie *voleur;* mais on jugerait mal ici de la chose par le nom : rien au fond ne ressemble moins aux bandits vulgaires des grands chemins de l'Europe que les klephtes grecs. Leur institution remonte à des temps anciens. Ils composèrent d'abord une milice armée qu'on désignait sous le nom d'*Armatole*, qui était soldée aux frais de la population grecque, et qui ne comptait que des Grecs dans ses rangs. Elle était chargée de veiller au maintien du bon ordre, se divisait en plusieurs troupes, qui avaient chacune un chef qu'on appelait capitaine (καπετάνος). Les soldats se désignaient par le nom de *Pallikares*, qui signifie un homme dans la force de l'âge et dans l'intégrité de ses forces. Leur costume et leur armure étaient les mêmes que ceux des soldats albanais. Le fusil, le sabre, un couteau ou poignard composaient toutes leurs armes offensives. Ce furent ces Pallikares ou Armatoles qui commencèrent, et qui soutinrent long-temps seuls, cette guerre de la liberté à laquelle la Grèce entière prend part depuis plusieurs années.

L'invasion successive des provinces grecques par les Turcs commença par la Thessalie. Les habitans des vastes et fertiles plaines de ce pays avaient subi sans résistance le sort plus ou moins dur que leur avaient fait les conquérans. Mais les montagnards de l'Olympe, du Pélion, des Branches thessaliennes, du Pinde et des monts Agrapha résistèrent au vainqueur. Ils faisaient fréquemment des descentes à main armée sur les terres cultivées et sur les villes. Ils y pillaient le vainqueur, et dans l'occasion, ceux des vaincus qu'ils accusaient de s'être soumis à lui; de là ils reçurent le nom de *klephtes*. Las de guerroyer contre des hommes intrépides et pauvres, les Turcs traitèrent avec eux à des conditions douces, et leur reconnurent le droit de se régir

selon leurs propres lois, de vivre indépendans dans les districts montueux qu'ils occupaient, de porter les armes pour leur défense ; et tout cela, sous la condition de payer un faible tribut. Quelques peuplades qui s'étaient cantonnées dans la partie la plus âpre des montagnes, dans des lieux presque inaccessibles, refusèrent toute espèce de pacte avec les conquérans, et se sont maintenus, jusqu'à nos jours, dans une indépendance absolue. Ces cantons plus sauvages et plus escarpés des montagnes, où les Grecs se crurent plus à l'abri des Turcs, prirent le nom de pays ou de *villages des Klephtes*, qu'ils ont encore aujourd'hui.

C'est dans ces peuplades indépendantes et fières que s'est conservé l'ancien esprit de la Grèce antique. Continuellement en guerre avec les pachas, tantôt vainqueurs, tantôt vaincus, mais montrant dans toutes les circonstances un courage inébranlable, ces Klephtes célébraient dans leurs chants les hauts faits de leurs héros, ou leur fermeté dans les tourmens inouïs que leur faisaient endurer les bourreaux lorsqu'ils tombaient entre leurs mains. Ces chants, cette poésie étaient sauvages et durs comme leurs mœurs, mais empreints d'une couleur héroïque qui, de proche en proche, venait réchauffer le cœur des esclaves des Turcs. On peut juger du caractère de ces chansons par les suivantes. La première se rapporte à un chef fameux, nommé *Boukovallas*, qui fut long-temps la terreur des Turcs.

BOUKOVALLAS.

« Quel est le bruit qui se fait? Quel est ce grand fracas? « Égorge-t-on des bœufs? des bêtes féroces se battent-elles ? « — On n'égorge point de bœufs; des bêtes féroces ne se « battent pas; mais Boukovallas combat ; il combat contre « quinze cents Turcs entre Kénouria et le Kerassovon. Les « coups de fusils tombent comme pluie, les balles comme « grêle. Mais tout à coup une fille blonde crie de la « fenêtre : « Fais cesser le combat, ô Boukovallas! fais « cesser la fusillade; la poussière tombera, le brouillard « s'élèvera et nous compterons ton armée, pour voir com- « bien d'hommes manquent. » — « Les Turcs se sont comp- « tés trois fois, il en manque cinq cents; les enfans des

« Klephtes se comptent : il leur manque trois braves. L'un « est allé chercher de l'eau, l'autre du pain ; mais le troi- « sième, le plus brave, est étendu mort sur son fusil. »

La chanson suivante est relative à un chef klephte, nommé Liakos, qui résista long-temps à Ali Pacha, et que celui-ci ne put avoir en sa puissance, soit par force, soit par ruse.

LIAKOS.

« Soumets-toi au pacha, Liakos, soumets-toi au visir, « pour être premier Armatole, pour devenir Dervenagas. » — Et Liakos répond au visir, il lui envoie à son tour des nouvelles : — « Tant qu'il est vivant, Liakos ne se soumet « point aux pachas ; pour pacha, Liakos a son sabre ; « pour visir, son fusil. » — Ali Pacha, comme il entend cela, se courrouce grièvement ; il écrit, il expédie des lettres, il envoie des ordres : — « A toi, Véli Guékas, à mes « terres et à mes villes ; je veux Liakos vivant ou mort. » Véli Guékas part avec la milice et donne la chasse aux Klephtes. Il va, les surprend dans la forêt, dans leur quartier, et là commence le combat, la tonnante fusillade. Kontoghiakoupis crie de son poste : « Du courage, mes « enfans ! mes enfans, combattez ! » — Et Liakos court en avant, le sabre à la bouche. Ils combattent tout le jour et toute la nuit : trois jours et trois nuits. Les Albanaises vont pleurer et se vêtir de noir ; Véli Guékas a roulé, baigné dans son sang ; et Moustapha a été blessé au genou et à la main. »

FÉTIS.

(*La suite au numéro prochain.*)

EXPOSITION DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

ORGUE EXPRESSIF PERFECTIONNÉ, DE M. ÉRARD.

Les opinions sont très diverses sur l'origine de cet instrument, ou plutôt de cette machine immense à laquelle

on donne le nom d'*orgue*. Les uns en ont cherché la première idée dans ce passage de Virgile :

> Pan primus calamos cera conjungere plures
> Instituit....
>
> VIRG. *églog.* 2, *v.* 32.

D'autres ont vu le premier germe de son invention dans la cornemuse, connue dans l'antiquité sous le nom de *tibia utricularis*, comme on le voit par quelques monumens. Le mot *organum* se trouve employé par un grand nombre d'auteurs anciens; mais tout porte à croire que ce mot était générique et signifiait un instrument quelconque. Nous avons même à cet égard le témoignage de saint Augustin, qui dit (*in psal.* 56. *n°* 16) : *Organa dicuntur omnia instrumenta musicorum. Non solum illud organum dicitur quod grande est, et inflatur follibus, sed quidquid aptatur ad cantilenam, et corporeum est, quo instrumento utitur, qui cantat, organum dicitur.* Isidore, evêque de Séville, dit à peu près la même chose (*in Etymol. lib.* 3, *c.* 21).

L'existence du nom de l'orgue chez les écrivains de l'antiquité n'est donc pas une preuve invincible de celle de l'instrument dont il s'agit, dans des temps très reculés. Les vers de Virgile

> Adjunxere etiam molli conflata metallo
> Organa, quæ festis resonat ad sacra diebus.

ne se rapportent même point à un instrument de cette espèce; les tubes de métal, dont il s'agit, ne pouvaient être que des espèces de trompettes.

Les orgues dont il est fait mention dans une épigramme grecque de Julien, dans saint Augustin, dans Isidore de Séville, et dans Cassiodore, sont les orgues hydrauliques, dont Ctésibius ou Hiéron d'Alexandrie furent les inventeurs, et non l'orgue pneumatique dont on fait usage depuis le huitième siècle. Tout porte à croire que celui-ci est originaire d'Orient. En 757, l'empereur Constantin Copronyme en envoya un à Pepin, père de Charlémagne : ce fut le premier qui parut en France. On le plaça dans l'église de Saint-Corneille à Compiègne. Cet orgue était

excessivement petit et portatif, comme celui qui fut construit par un arabe nommé Giafar, et que le calife de Bagdad envoya à Charlemagne.

Un prêtre vénitien, nommé Grégoire, paraît être le premier qui ait essayé de construire des orgues en Europe; En 826, il fut chargé par Louis-le-Pieux d'en faire un pour l'église d'Aix-la-Chapelle. Walafrid Strabon fait un éloge pompeux de cet instrument, qui, selon cet auteur, jetait en extase ceux qui l'entendaient. Les monumens et les vignettes des manuscrits font présumer cependant que la construction de l'orgue ne fit pas beaucoup de progrès jusqu'au douzième ou treizième siècle, car cet instrument n'y est représenté que comme un petit appareil propre à être mis sur les genoux ou sur une table, et auquel on fournissait le vent par un soufflet semblable à ceux de nos cuisines. Il est vrai que Wolstan, moine bénédictin de Winchester fait la description d'un orgue beaucoup plus considérable dans un poème adressé à un évêque nommé Elseg. Selon lui, cet évêque l'aurait fait construire pour l'église de Winchester, en 951. Il avait, dit-il, quatre cents tuyaux de cuivre, auxquels le vent était fourni par vingt-six soufflets qui ne pouvaient être mis en mouvement que par soixante-dix hommes robustes, et rendait des sons si forts qu'ils ressemblaient au bruit du tonnerre et qu'ils faisaient avorter les femmes de frayeur.

Il paraît que l'orgue ne commença à se perfectionner que dans le quatorzième siècle. François Landino, surnommé *Francesco d'egli organi*, à cause de son habileté sur cet instrument, y fit beaucoup d'améliorations vers 1350. En 1470, un Allemand, nommé Bernard, organiste à Venise, inventa les pédales. Ce fut aussi dans le quinzième siècle qu'on ajouta au registre de *régale* ceux de Cromorne, de voix humaine, de trompette, et de flûtes ouvertes ou bouchées de 16, de 8, et de 4 pieds.

Dans le siècle suivant Barthelomée Antegnati et son fils Graziadio enrichirent l'Italie de cent quarante orgues beaucoup plus parfaites que ce qu'on avait vu jusque là, Evrard Smid, Frédéric Krebs, Nicolas Müllner, Rodolphe



Agricola se distinguèrent en Allemagne par la construction de ces instrumens. L'invention de la *balance pneumatique* par Chrétien Fœrner, organiste à Wettin, dans le dix-septième siècle, fournit les moyens de régler la force du vent nécessaire à chaque tuyau, et de donner aux différens registres leur véritable harmonie.

Enfin dans le cours du dix-huitième siècle l'art de la facture d'orgue parut atteindre la perfection entre les mains de Azzolino della Ciaja, de Sienne, de la famille Tronci, de Pistoie, d'Eugène Biroldi, de Jean-Baptiste Ramai, et des Serassi, de Bergame. Nanchini, prêtre dalmate et son élève Callido sont considérés comme les chefs de l'école vénitienne. Ce dernier avait construit, en 1795, trois cent dix-huit orgues, dont plusieurs étaient de la plus grande dimension. En France, les Dallery et Clicquot; en Allemagne Jean Scheibe, Godefroi Silbermann, Jean-Jacques et Michel Wagner, Chrétien-Amédée Schrœtker, Ernest Marx, Gabler de Ravensbourg, J.-G. Tauscher et l'abbé Vogler ont successivement amélioré le mécanisme et l'harmonie de l'orgue. Ce dernier s'est surtout distingué par l'invention de son *système de simplification*, que les bornes de cet article ne me permettent pas de détailler.

L'Espagne et l'Angleterre ont eu aussi de très habiles facteurs d'orgues; c'est dans ce dernier pays que les premiers essais ont été faits pour enfler ou pour diminuer les sons. Il existait déjà en 1760 des orgues où l'on obtenait ces effets [1]; mais comme on ne les obtenait qu'au moyen de trappes et de portes qu'on ouvrait ou qu'on refermait par des pédales, ils ressemblaient plutôt à des bâillemens qu'à une expression véritable.

M. Érard est, je crois, le premier qui ait imaginé le moyen de donner à l'orgue cette expression au moyen de la pression plus ou moins forte du doigt sur la touche. Voici ce que Grétry écrivait, vers 1793 (voyez ses *Essais sur la musique*, t. 3, p. 425) : « J'ai touché cinq ou six notes « d'un buffet d'orgue que *Erard* avait rendues suscep-

(1) Voyez les voyages musicaux de Burney en France, en Allemagne et en Italie.

« tibles de nuances; et sans doute le secret est découvert « par un tuyau comme par mille. Plus on enfonçait la « touche, plus le son augmentait; il diminuait en rele- « vant doucement le doigt : c'est la pierre philosophale en « musique que cette trouvaille. La nation devrait faire « établir un grand orgue de ce genre, et récompenser « *Erard*, l'homme du monde le moins intéressé. »

M. Érard semblait n'avoir plus donné suite à son invention, quoiqu'elle fût si importante; le long séjour qu'il fit en Angleterre pendant les troubles de la révolution l'avait forcé de se diriger uniquement vers la facture des pianos et des harpes. Dans cet intervalle, M. Grenié, amateur, fit des essais pour découvrir les moyens de rendre l'orgue expressif, et parvint, après des recherches infinies et des dépenses considérables, à faire des instrumens dignes des éloges des connaisseurs.

Les premières orgues dont la construction a été dirigée par M. Grenié ne contenaient que des jeux d'anches et de flûtes ouvertes ou bouchées, sans aucun registre de ces jeux qu'on appelle de *mutation*, tels que les nazards, fournitures, cymbales, etc.; les jeux d'anches seuls étaient expressifs. Pour les rendre tels, M. Grenié a supprimé les biseaux contre lesquels l'anche frappe dans les orgues ordinaires, et a laissé l'anche libre dans ses vibrations. Celle-ci et la rasette qui la fixe sont beaucoup plus fermes qu'on ne les fait communément. Cette fermeté est même telle que la languette des jeux de seize pieds est une règle de cuivre dont la longuenr est de 240 millimètres, la largeur de 0m,035, et l'épaisseur 0m,003. Les vibrations d'une anche semblable sont si énergiques, qu'elles font frémir le tuyau qui leur sert de prolongement, le porte-vent sur lequel elle est montée, le plancher même et tous les corps élastiques qui sont dans le voisinage.

Pour mettre en vibration ces anches rigides, avec faculté de renflement et de diminution d'intensité, une pédale, sur laquelle le pied de l'organiste est appuyé, ouvre, à mesure qu'elle est pressée plus fortement, un passage plus considérable à l'air qui se précipite avec plus de force

... rancher, et augmente la violence de ses battemens sans les précipiter davantage. Les pédales sont expressives dans les orgues de M. Grenié comme dans les jeux du clavier à la main.

Depuis plusieurs années, M. Grenié est parvenu à rendre les sons de flûte également expressifs, au moyen d'un procédé fort ingénieux. On sait que la difficulté consiste en ce que l'intonation de ce genre de tuyau s'élève lorsqu'on augmente la force du vent. On sait aussi qu'on les accorde au moyen d'une plaque de plomb qu'on élève ou qu'on abaisse au-dessus de leur orifice. M. Grenié a établi dans ses tuyaux de bois une rainure par laquelle s'échappe une partie du vent. Cette rainure est recouverte par un petit soufflet qui s'élève poussé par le souffle. La partie supérieure du soufflet est une lame de plomb qui, soulevée en même temps que le soufflet par un de ses côtés, s'abaisse de l'autre sur l'ouverture supérieure du tuyau, et établit un compensateur qui maintient la justesse de l'intonation.

M. Érard a mis cette année à l'exposition un orgue expressif qui présente un ensemble de qualités parfaites. N'ayant point vu l'intérieur de cet instrument, je ne puis donner des détails sur les procédés du mécanisme, et je dois me borner à parler de ses effets et de son aspect extérieur, qui ne laissent rien à désirer.

La caisse, qui est en bois d'acajou, est un parallélogramme percé d'ouvertures sur lesquelles des châssis garnis de tentures de soie sont posés afin de laisser une libre circution au son.

Deux claviers élégans, qui peuvent se réunir par un registre, présentent pour la première fois une étendue de six octaves et demie. Le clavier supérieur est celui d'expression; l'inférieur est destiné à remplacer celui du grand chœur dans les orgues ordinaires. Ces claviers présentent un avantage bien rare, ou plutôt qu'on ne trouve nulle part, celui d'être aussi faciles à jouer que ceux d'un piano. Le clavier de pédale est une tirasse.

Au-dessus du clavier des pédales se trouvent d'autres

pédales en fer, destinées à ouvrir ou à refermer les registres. L'une tire les jeux d'anches : l'autre ceux de mutation; la troisième les repousse, pour ne laisser parler que les fonds. La quatrième, la cinquième et la sixième produisent des effets analogues pour le clavier d'expression, et les derniers agissent sur des registres séparés. Au moyen de ces ressources, et en y joignant la pédale qui est placée de côté, pour produire les renflemens et les *decrescendo*, on a un système complet de modifications du son, et le génie de l'organiste peut se livrer à toutes ses inspirations sans éprouver de difficultés à les produire et à les exprimer.

Les fonds se composent d'un bourdon de 8, sonnant de 16 pieds, et, autant que j'ai pu en juger, d'une flûte ouverte de huit, d'une autre de quatre, et d'un *prestant*, Le bourdon est le plus beau jeu de cette nature que j'aie entendu. Sa qualité de son est si belle, si pleine, si ronde, qu'on le prendrait pour un jeu ouvert de 16 pieds. Les autres flûtes ne sont pas moins remarquables.

Je dois les mêmes éloges au registre du jeu d'anche. Sonore, pur, parlant avec netteté et promptitude, il ne participe point de ces jeux bâtards qu'on multiplie mal à propos dans les orgues ordinaires; sa qualité est celle du registre qu'on appelle improprement *trompette*. Peut-être serait-il à désirer qu'il fût redoublé à l'octave aiguë par un *clairon*, sorte de jeu qui donne du brillant. On trouve au clavier d'expression un hautbois très joli : le registre de la voix humaine, dont la place est marquée, n'est pas encore placé.

Rien de plus beau, de mieux combiné ni d'un meilleur effet que les divers registres des *jeux de mutation*, dont l'ensemble forme le plein jeu. Quoique le volume de l'instrument n'ait pas permis à M. Érard de multiplier les tuyaux sur chaque note, la combinaison de ces jeux singuliers est si heureuse que l'ensemble en est parfait lorsqu'ils sont joints aux jeux de fonds. La grande étendue du clavier dans le haut a obligé à faire plusieurs reprises, mais elles ne nuisent point à l'effet, et ne se font point sentir.

Le soin que j'ai apporté dans l'examen de toutes les parties qui peuvent être jugées par l'effet et par l'extérieur, m'a convaincu que l'instrument dont il s'agit est ce qu'on peut désirer de plus parfait. La pédale expressive, les *tira-tutto*, et les autres moyens de modification sont tels que les nuances les plus délicates peuvent être rendues comme par un bon orchestre ; l'ampleur du son, le grandiose de l'instrument, l'emportent d'ailleurs sur la réunion d'instrumens la meilleure qu'on puisse imaginer. Ces qualités sont telles qu'on peut présumer que le travail intérieur a la même perfection, soit sous le rapport du jeu du mécanisme, soit sous celui de la solidité.

FÉTIS.

CORRESPONDANCE.

Paris, le 27 août 1827.

Monsieur,

Je suis extrêmement flatté et reconnaissant du compte que vous avez bien voulu rendre de mon opuscule dans le n° 27, de votre intéressante Revue musicale. Comme il n'est que le résumé des mémoires que j'ai présentés à l'académie, j'ai trop négligé peut-être d'y insérer des développemens et des preuves dont vous avez signalé le défaut, et votre critique très importante pour moi, à cause de votre connaissance profonde de l'art musical, me détermine à vous adresser les documens suivans, que je désire que vous veuilliez bien communiquer de la même manière à vos lecteurs.

Vous n'ignorez pas, monsieur, que lorsque deux sons rapprochés de l'unisson et produits par deux flûtes ou deux cordes voisines l'une de l'autre se font entendre à la fois, on entend encore en même temps des battemens qui semblent quelquefois répéter une octave de l'un des deux premiers sons.

M le baron Caignard de la Tour et moi, nous avons soumis à cette expérience deux petites plaques de verre

qui donnaient des sons déterminés par son palarythme, l'un à 256 l'autre à 258 vibrations par seconde, et nous avons remarqué que deux de ces battemens avaient lieu dans une seconde, les deux plaques résonnant à la fois.

Nous avons essayé ensuite deux plaques dont les sons étaient formés par 256 et 266 vibrations, et nous avons compté 10 de ces battemens par seccnde.

Or les deux nombres 2 et 10 sont précisément les différences des nombres de vibrations des deux plateaux dans les deux cas cités. Ces battemens représentent donc exactement les résonnances graves qui ne se manifestent comme sons à notre oreille, que lorsque leur nombre s'élève au moins à 30 ou 32 par seconde.

Lorsque l'on accorde les cordes d'un piano, on remarque avec une extrême facilité ces battemens, qui sont très précipités lorsque l'intervalle des deux sons générateurs est d'une seconde mineure ou majeure, comme ceux de 128 à 133 $\frac{1}{3}$ et à 144 vibrations; mais si l'on abaisse successivement la corde qui donnait le son le plus aigu, on reconnaîtra que le nombre des battemens diminue progressivement. Lorsque les cordes seront presque d'accord, elles ne feront plus entendre de battemens que de loin en loin, et toujours en des temps égaux. Lorsque l'on n'entendra plus de battemens, on pourra être certain que les deux cordes sont parfaitement d'accord.

Telle est, monsieur, la preuve matérielle, expérimentale, de la loi des résonnances graves, que l'oreille confirme dans les intervalles moyens depuis la seconde majeure jusqu'à la septième mineure, et même au-delà; car des battemens semblables ont lieu pour deux cordes dont les sons se rapprochent de l'octave.

Quant au *fa* ♯ à 355 $\frac{5}{9}$ vibrations par seconde, qui ne saurait être mathématiquement le même que le triton exact $\frac{1}{\sqrt{2}}$, représenté par environ 362 vibrations, il procède précisément de la sixte majeure *la*, *fa* ♯ de la *première sixte majeure* $\left\{\begin{matrix} ut, & la \\ 1 & \frac{3}{5} \end{matrix}\right.$; car représentée en chiffres

par $\frac{3}{5} \times \frac{3}{5}$, elle devient $\frac{9}{25}$, dont l'octave grave $\frac{18}{25}$ est le *fa* ♯ que j'ai porté dans mon tableau comme *quarte superflue*[1].

Le *sol* ♭ à 368 $\frac{16}{25}$ vibrations est au contraire produit par la tierce mineure *mi* ♭, *sol* ♭, de la *première tierce mineure* $\left\{ \begin{matrix} ut, & mi\flat \\ 1 & \frac{5}{6} \end{matrix} \right.$; car représentée en chiffres par $\frac{5}{6} \times \frac{5}{6}$, elle devient $\frac{25}{36}$, expression que j'ai portée dans mon tableau comme *quinte diminuée*.

C'est cette différence dans les rapports exacts de la quarte superflue et de la *quinte diminuée*, qui rend si dures, si désagréables, les modulations où l'on est obligé de les substituer l'une à l'autre, et qui détermine l'artiste qui manie l'instrument à archet et celui qui divise une flûte, ou accorde un piano, à employer de préférence le triton exact, et moyen proportionnel géométrique, représenté par $\frac{1}{\sqrt{2}}$.

Je ne puis m'étendre beaucoup ici sur la définition exacte des consonnances et des dissonances, que je donne dans mon traité d'harmonie. J'y propose une manière de désigner les accords, fondée sur les principes naturels que j'ai fait connaître. L'accord $\left\{ \begin{matrix} ut, & fa, & la\flat \\ 1 & \frac{3}{4} & \frac{5}{8} \end{matrix} \right.$, qui constitue dans le cylindre isolé l'harmonie du mode mineur, n'est pas en effet l'accord parfait mineur proprement dit; mais

(1) C'est cette différence que l'on ne peut concevoir sans supposer que la sixte majeure $\left\{ \begin{matrix} ut, & la, \\ 1 & \frac{3}{5} \end{matrix} \right.$ n'a pas été prise dans un rapport exact, et que quelque circonstance inaperçue a dérangé la justesse de cet intervalle, d'où l'on tire la résonnance de *fa* ♯, 355 $\frac{5}{9}$, autre que *fa* ♯ 362; différence qui est à peu près dans le rapport de 51 : 52, et qui serait bien plus désagréable à l'oreille que celle de *fa* ♯ 362 (triton exact) avec *sol* ♭ 368 $\frac{16}{25}$; car celle-ci n'est guère que comme 80 : 81. Je n'affirme point que M. le baron Blein se soit trompé dans ses expériences; mais je serais curieux de les répéter au moyen du palarythme de M. le baron Caïgnard de la Tour. Il s'agit d'un fait qui doit changer en partie la théorie du tempérament s'il est reconnu réel, et d'où l'on pourrait tirer des conséquences étendues que j'aperçois, mais qu'il serait trop long de développer ici.

(*Note du rédacteur.*)

il en est le type dans une de ses inversions, et dérive immédiatement des rapports 1, 3, 5, des trois sons entre eux, leurs vibrations étant dans les rapports inverses 1, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$.

J'appelle *consonnance de tonique* ce que l'on nomme accord parfait, j'appelle *consonnance de quinte* ce que l'on nomme sixte majeure, et *consonnance de tierce* ce que l'on nomme quarte et sixte. En général, c'est la note grave d'un accord qui régit sa dénomination.

En employant l'expression accord *dissonant* pour un ensemble de notes qui ont entre elles au moins un rapport dissonant (que cet accord soit usité ou non), je n'ai fait usage que du mot propre, et opposé à *consonnant;* je n'ai pu dire accord *discordant*, parce que l'on ne dit pas accord *concordant*.

Veuillez agréer, monsieur, l'expression de mes sentimens très distingués.

LE BARON BLEIN.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Nous avons annoncé, dans le dernier numéro de la *Revue musicale* que l'intervention de MM. les auteurs dans les différens qui s'étaient élevés à l'Opéra-Comique a eu le plus heureux résultat; que les droits des sociétaires avaient été reconnus, et qu'ils devaient rentrer dans l'exercice de leurs talens. Depuis lors, de nouvelles dispositions ont été faites par l'autorité; l'ancien directeur, M. Guilbert de Pixérécourt, a été révoqué; M. Bernard, ancien directeur de l'Odéon, lui a succédé, et M. Durais, ancien administrateur du matériel à l'Académie royale de musique, a été nommé administrateur du contentieux et de la comptabilité.

La rentrée des sociétaires a eu lieu lundi, 3 de ce mois, par *Michel Ange*, *Marie*, et *les Rendez-vous Bourgeois*. Cette rentrée fut une véritable fête pour tous ces estimables

artistes; les applaudissemens qu'un public immense s'est plu à leur donner a dû leur prouver que la justice de leur cause était généralement sentie, et a dû les indemniser avec usure de ce qu'ils ont souffert. Dès le matin, la foule environnait les bureaux, et peu de temps après l'ouverture de la salle il était impossible de trouver à se placer, en quelque endroit que ce fût. Des salves d'applaudissemens, auxquelles les dames les plus élégantes prenaient part, partirent de tous les points de la salle, au lever du rideau, lorsque Mme Ponchard parut en scène, et se prolongèrent longtemps. Elle en fut si émue qu'elle fut obligée de s'asseoir, et qu'elle ne put qu'avec peine achever son morceau. Les mêmes applaudissemens se répétèrent à l'entrée de chacun des sociétaires; l'enthousiasme était à son comble. Le public saisissait toutes les allusions; mais lorque Chollet dit dans Marie : *Enfin, nous voici de retour*, ce fut comme un délire.

Un pareil accueil a laissé dans l'ame des sociétaires une profonde émotion, une vive reconnaissance pour le public et le désir de la lui prouver par un travail constant et par de nouveaux efforts. L'harmonie est rentrée dans son domaine, et des jours de prospérité vont succéder aux tristes jours qui viennent de s'écouler. Cette prospérité est si facile à obtenir à ce théâtre! Le public a voulu le prouver dès le premier jour; car, malgré le nombre considérable de personnes qui jouissent de leurs entrées, et qui étaient accourues, la recette s'est élevée à 4,000 francs; beaucoup de personnes n'ont pu entrer.

La représentation du lendemain se composait de *la Vieille* et de *la Dame blanche;* l'élite des acteurs s'y montrait, et le public s'y est encore porté en foule. La recette a été de près de 4,000 francs. Jamais peut-être ces deux pièces n'ont été jouées avec autant de verve et de soin. MM. Huet et Lemonnier, ainsi que Mme Pradher ont joué avec un ensemble, un fini, dignes des beaux jours de l'Opéra Comique. Ponchard, Féréol, Mme Boulanger et Rigaut ont rivalisé de talent dans *la Dame blanche:* enfin cette représentation n'a laissé rien à désirer.

Des ouvrages nouveaux viennent d'être mis à l'étude, et ceux de MM. les auteurs qui avaient des pièces reçues ont été invités à se tenir prêts: tout annonce un automne et un hiver fructueux. Le premier opéra en trois actes qui doit être représenté est, dit-on, de MM. Planard et Onslow. Ces noms sont de bon augure,

INSTITUT. *Académie-Royale des beaux-arts*. Les concours pour les grands prix de musique sont terminés. Le sujet de la scène était *Orphée déchiré par les bacchantes*. Les diverses sections de l'académie s'étant réunies samedi, 1er de ce mois, pour entendre les travaux des concurrens, ont décerné le premier grand prix à M. Guiraud, élève de M. Lesueur, le *premier second* prix à M. Despréaux, élève de MM. Berton et Fétis, et le *deuxième second* à M. Alphonse Gilbert, élève des mêmes professeurs. La scène de M. Guiraud sera exécutée à la séance publique de l'Académie, le premier samedi d'octobre prochain.

— On annonce des changemens prochains dans le mode d'administration de l'Opéra et du théâtre Italien; mais au milieu des bruits contradictoires qui circulent à ce sujet, il est difficile de saisir la vérité. Nous sommes donc forcés de nous abstenir de toute conjecture, et d'ajourner les détails que nous voudrions donner à nos abonnés.

— Le célèbre compositeur M. Boieldieu vient de se casser le *tendon d'Achille* dans une chute qu'il a faite à sa maison de campagne, près de Paris. Tous les admirateurs et les amis de ce musicien distingué, non moins recommandable par son amabilité et ses qualités sociales que par ses talens, ressentent vivement cet accident. Nous espérons néanmoins qu'il n'aura point de suites fâcheuses.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Fête musicale des bords de l'Elbe. — Nous avons déjà donné dans le 1er volume la *Revue musicale*, page 553, un précis suffisamment circonstancié de ce qui s'est passé à cette solennité; et bien que nous ayons reçu un grand nom-

bre de détails nouveaux, nous ne serions pas revenus sur ce sujet, si l'examen de toutes ces circonstances ne nous avait paru digne d'une attention particulière. Il s'agit en effet moins du récit de deux jours de concert, qui pourraient se ressembler à peu près dans tous les pays où l'on fait de la musique, que de la contemplation d'une existence toute musicale, fortement liée à la vie sociale, et peut-être même à la vie politique. Rien, en effet, chez ces peuples si graves et si réfléchis, où tous les goûts, tous les attachemens ont la solidité de la foi, et deviennent presque une religion, ne se fait sans musique, que, chez nous, bien des esprits graves ou frivoles regardent encore aujourd'hui comme un art à peine digne d'attention. Si nous passons nos frontières d'est et de nord-est, en deçà et au-delà du Rhin, nous trouvons, au contraire, que rien de public ne peut se passer de l'assistance de la musique. Un souverain voyage-t-il, il est reçu dans toutes les localités avec le chant d'un chœur; c'est encore un chœur qui accompagne le *Fackelzug* (cortége aux flambeaux) qui va rappeler à un prince une époque heureuse pour ses états ou pour sa famille. Les étudians se réjouissent en chœur, les journaliers des villages se délassent le soir des travaux du jour en chantant sous le tilleul de la place; c'est aussi sous le tilleul que vont chanter en chœur ces ouvriers que les lois de leur corporation obligent à voyager, et qui s'y réunissent le soir après avoir fait leur *étape*, en portant à la main les outils de leur profession. Naguère encore, ils en étaient récompensés par l'hospitalité qui leur était offerte. La fondation et la consécration des temples catholiques ou protestans et de presque tous les édifices publics ne peut se passer du chant de plusieurs chœurs. Enfin, si l'on voulait recueillir tous les faits de ce genre, on trouverait, qu'indépendamment des amusemens quotidiens, il n'est aucune solennité civile ou politique, particulière ou générale, dont la musique ne fasse partie intégrante.

Revenons à la fête des bords de l'Elbe, dont les circonstances extérieures doivent seules nous occuper aujourd'hui, puisque dans l'article susmentionné nous avons

parlé des morceaux qu'on y a entendus, et de leur exécution.

Un comité avait été formé des autorités de la ville de Zerbst et des habitans les plus considérables pour veiller à tout ce qui pouvait avoir rapport à la fête. Presque tous les habitans s'offrirent à loger chez eux tous ceux qui devaient y prendre une part active. Le maître de chapelle Schneider, directeur de la fête, était arrivé à' Zerbst dès le 10 juin. Il y fut suivi le 13 par l'académie de chant et le chœur de l'école principale de Dessau. Le 14 arriva la chapelle du duc d'Anhalt-Dessau, et la société musicale de Magdebourg. Les exécutans se trouvèrent au nombre de 310, dont 193 chanteurs, savoir : 62 soprani, 38 contralti, 46 ténors et 47 basses. On n'oublie pas de mentionner, dans les rapports publiés à cette occasion, que 107 appartenaient à l'académie de chant et au chœur de l'école, 53 à la société de Magdebourg et 32 à la société de chant de Zerbst; un bassiste était venu de Leipzick. Ces instrumentistes étaient au nombre de 116, dont 45 violons, 15 alto, 12 violoncelles, 8 contre-basses, 5 flûtes, 4 hautbois, 5 clarinettes, 6 bassons, 6 cors, 1 contre-basson, 3 trombones, 4 trompettes, 1 tymbale. Sur ce nombre, la ville de Dessau avait fourni 44 individus, Magdebourg 33, Zerbst 15, Korwig 6, Leipsick 4, Nordhausen 3, Berlin 2, Cœthen 2, Raguhn 2, Dresde 1, Frankenberg 1, Wœrtz 1, Acken 1.

L'Eglise de Nicolaï avait été préparée aux frais du Prince souverain, de manière à ce que tout tendît à favoriser la beauté et les libres vibrations du son. On avait fait de grands changemens dans l'intérieur de l'édifice. Nous avons parlé de l'exécution de l'oratorio de *Samson* d'Haendel, dont presque tous les solos furent chantés par des amateurs, dont plusieurs sont fonctionnaires publics. Le soir de la première journée, tous les musiciens sujets du Duc de Dessau, auxquels s'étaient joints les étrangers, se rendirent au château, à la clarté des flambeaux, et chantèrent un chœur composé pour cette occasion, par le maître de chapelle Schneider. Le prince vint remercier en personne. Le second jour on exécuta comme nous l'avons dit l'ouver-

ture d'Iphigénie en Tauride de Gluck, à laquelle Schneider avait ajouté des clarinettes et des trombones. Parmi les autres morceaux, on n'en comptait que deux destinés à faire entendre des solos d'instrumens; on a principalement remarqué le psaume 24, de la composition de Schneider, qui paraît avoir été traité dans de grandes proportions.

Le soir de cette dernière journée, les membres présens des sociétés des chansons de table de Dessau, Magdebourg et Leipsick se réunirent encore avant de se séparer pour exécuter des chants à un grand nombre de voix.

ANNONCES.

Souscription pour la publication d'une nouvelle Messe solennelle à grand orchestre, avec solos et grands chœurs, de la composition de M. *Lesueur*, surintendant de la musique du roi (M. *Frey*, éditeur).

Cette messe, composée d'un *Kyrie, Gloria, Credo, Offertoire, Sanctus, O Salutaris* et *Agnus*, n'a encore été exécutée qu'à la Chapelle du Roi et à Notre-Dame. Elle sera sans doute recherchée par tous les amateurs.

Les cathédrales auront la facilité de faire exécuter cette messe, soit en entier, soit par fragmens, avec accompagnement d'orchestre ou d'orgue seulement; l'auteur ayant eu le soin d'ajouter une partie pour cet instrument au bas de chaque accolade de la partition.

Le prix marqué de cette messe sera de 50 fr.; mais toutes les personnes qui souscriront avant le 1er novembre 1827, jour de la publication, ne paieront que 20 fr. en la recevant. Les souscripteurs qui n'auraient pas d'occasion pour faire retirer leurs exemplaires à Paris, les recevront en ajoutant, pour le port, 2 fr. 50 c. pour les départemens.

Les lettres de demandes doivent être adressées affranchies à J. Frey, éditeur de musique, place des Victoires, n 8, à Paris.

On doit se féliciter que M. Lesueur ait entrepris la publication de ses œuvres sacrées, qui prouveront, conjointement avec celles de M. Cherubini, que la France n'est point arriérée sous ce rapport, et qu'elle peut lutter avec l'étranger. Déjà sa belle messe de Noël avait vu le jour; à celle que nous annonçons aujourd'hui, succédera l'oratorio de *Débora*, et plusieurs autres ouvrages importans.

Souscription pour la grande partition de *Macbeth*, tragédie lyrique en trois actes, représentée à l'Académie royale de musique le 29 juin 1827, paroles de M.***, musique de *A. Chelard.*

La partition de *Macbeth*, précédée d'une notice historique sur cet ouvrage, et de considérations générales sur l'état de la musique en France, sera publiée dans le courant de mars 1828.

Le prix de la souscription est de 40 fr. net.

On souscrit à Paris, jusqu'au 31 décembre 1827, chez Henry Lemoine, professeur de piano, éditeur et marchand de musique, rue de l'Échelle, n° 9.

Cette partition sera pour les non-souscripteurs : prix marqué 120 fr.

Les morceaux séparés, avec accompagnement de piano, sont en vente.

— 5e air varié pour le violon, avec accompagnement d'orchestre, par de Beriot. 10 »

Idem, avec accompagnement de piano. 7 50

— 3 airs du ballet de *Moïse*, arrangés en rondeaux pour le piano, par H. Herz; chaque 5 »

— Fantaisie pour harpe et violon, sur les motifs de *Moïse*, par Labarre et de Beriot. 7 50

— Fantaisie pour la harpe, sur les motifs de *Moïse*, par Labarre. 6 »

Chez E. Troupenas, rue de Menars, n° 3.

DES CHANTS POPULAIRES

De la Grèce moderne.

DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE [1].

Presque toujours les auteurs des chants populaires restent inconnus, soit qu'ils négligent de se nommer, soit qu'ils se cachent à dessein. Ce qui est vrai à cet égard pour les diverses nations, l'est sans exception en Grèce. Il serait impossible d'indiquer avec précision l'auteur d'aucune des nombreuses chansons qu'on y entend. Sauf quelques exceptions, elles sont le fruit d'un talent poétique naturel, spontané, indépendant de toute culture. Tel de ces chants dont l'idée est un trait de génie, l'éclair d'une imagination originale, et dont l'exécution et les détails sont en harmonie avec cette idée peut être l'ouvrage d'un pâtre, d'un laboureur, d'un artisan, d'une vieille femme ou d'une jeune fille. L'unique chose dont on puisse être à peu près sûr, concernant l'auteur d'une chanson prise au hasard entre les médiocres ou parmi les plus belles, c'est que cet auteur n'avait appris ni à lire ni à écrire, ne savait point par théorie ce que c'est que vers ou poésie, et qu'il ne songea en composant qu'à satisfaire un besoin de son imagination, qu'à rendre une émotion de son cœur, mais non à faire preuve de talent poétique.

Ces chansons ont des physionomies particulières qui font reconnaître leur origine; celles des villes se distinguent aisément de celles des champs, des montagnes, ou de l'Archipel. Il y a des villes où le talent et le goût de la poésie et de la musique semblent être plus particulièrement le partage de certaines professions. A Jannina, par exemple, ce sont les tanneurs qui composent la plupart des chansons qui, de cette ville se répandent ensuite en Épire et au-delà. Dans les

(1) Voyez la *Revue musicale*, n° 30, p. 121.

campagnes, c'est parmi les bergers qu'on trouve le plus de poëtes et de musiciens. Les matelots semblent être les auteurs de la plupart des chansons qui se chantent en mer par les équipages de navires. Enfin, il y a dans toute la Grèce des femmes qui, indépendamment des myriologues, composent aussi des chansons souvent fort belles sur toutes sortes de sujets, mais de préférence sur les plus pathétiques.

Quant aux chansons klephtiques, elles sont en partie composées par les acteurs ou les témoins des aventures sur lesquelles elles roulent, et en partie par des aveugles mendians, répandus dans toute la Grèce, et dont la ressemblance avec les anciens rhapsodes est frappante.

Il n'y a point à proprement parler de mendians dans la Grèce. Tout homme en état de travailler n'y cherche point à vivre d'aumônes. Les aveugles seuls sont réduits à user de cette ressource; encore sont-ils censés exercer une profession utile par leurs chants; car ces chants sont un besoin pour les Grecs. Ils sont dans l'usage, tant sur le continent que dans les îles de la Grèce, d'apprendre le plus grand nombre possible de chansons populaires de tout genre. Continuellement en marche, ils traversaient naguère le pays en tout sens, du fond de la Morée à Constantinople, des côtes de la mer Égée à celles de la côte d'Ionie. Allant de ville en ville, de village en village, chantant à l'auditoire qui se formait autour d'eux partout où ils se montraient, les chansons qu'ils jugeaient convenir le mieux à la localité, aux circonstances, et recevant une petite rétribution qui composait leur revenu. C'était surtout aux réunions nombreuses, aux fêtes de village, connues sous le nom de *paneghyris*, que ces chanteurs ambulans accouraient le plus volontiers, et qu'on était sûr d'en trouver un grand nombre.

Composant également les airs et la poésie de leurs chansons, la plupart des Grecs ne connaissent pas mieux les principes de la musique que les règles de la versification; ils n'ont, pour se diriger dans l'une comme dans l'autre, qu'une routine plus ou moins sûre et délicate. Le caractère de leur chant ne diffère guère de celui qui est en usage dans leurs églises et dans celles d'Orient; il est en



général chargé d'ornemens et de petits tremblemens de voix qu'on ne trouve dans aucune autre musique. Les airs des chants klephtiques sont simples, traînans, et tenant plus du plain-chant que les autres; ces airs ont toujours quelque chose de plaintif, lors même qu'ils célèbrent les victoires des Klephtes, ou qu'ils doivent être l'expression de leurs sentimens les plus fiers. Les airs des chansons de montagnes ne prennent quelquefois qu'un seul vers, plus ordinairement deux, mais jamais davantage. Ce n'est en quelque sorte qu'une phrase qui se répète pendant toute la durée de la chanson.

Quant à la musique des chansons rimées, composées dans les grandes villes ou dans les îles, elle a plus de douceur et de régularité. Ce sont pour la plupart d'anciens airs italiens importés de Venise.

Les aveugles rhapsodes chantent en s'accompagnant d'un instrument à cordés qui a la forme de l'ancienne lyre, mais qui se joue avec un archet. Cette lyre doit avoir cinq cordes, souvent elle n'en a que deux ou trois dont l'effet n'a rien de bien harmonieux; mais telle qu'elle est, cette musique suffit pour délecter l'oreille d'un auditoire peu exigeant.

Il est rare que le chant de ces airs ne soit pas accompagné d'une action mimique qui ajoute à l'expression des paroles, ou d'une sorte de danse de caractère, particulière aux Grecs. Il y a toujours dans les danses grecques une intention mimique plus ou moins expresse, plus ou moins déguisée. Chaque province a sa danse particulière qui paraît n'être que la tradition d'une ancienne pantomime, destinée dans l'origine à représenter une action quelconque, historique ou feinte. Chacune de ces danses a sa chanson qui lui est exclusivement appropriée, et qui remonte comme elle à une époque immémoriale.

Tout porte à croire que les divers caractères de la chanson grecque s'affaibliront successivement pour ne laisser subsister que les chants historiques, car toute l'existence de la Grèce est maintenant renfermée dans l'issue des événemens dont elle est le théâtre depuis quelques années.

La plupart des anciennes chansons seront oubliées en Grèce, parce que la tradition ne conservera que celles qui rappelleront de grands événemens. Une collection de ces anciennes chansons sera donc un jour fort intéressante; sous ce rapport, celle qui a été publiée par M. C. Fauriel, avec une traduction française[1], ne saurait être trop recommandée, et l'on a lien de s'étonner que les journaux en aient si peu parlé quand elle a paru. C'est de cette utile collection que j'ai tiré tous les renseignemens que j'ai donnés sur une matière neuve et peu connue. De l'aveu même de M. Fauriel, sa collection est loin d'être complète; mais telle qu'elle est, elle mérite l'attention des hommes de goût et des amis du peuple courageux qui, quels que soient ses défauts, efface maintenant les autres nations.

FÉTIS.

DEUX MOTS SUR LES THÉATRES DE PARIS,

PAR M. AMÉDÉE DE TISSOT[2].

En vain on se pique d'impartialité lorsqu'il s'agit d'un ouvrage nouveau; en vain on veut se dépouiller de toute prévention favorable ou défavorable; le nom de l'auteur agit sur le lecteur à son insu. Ce nom, s'il est connu par des succès, nous dispose à trouver bien ce qui n'est quelquefois que médiocre ou faible; mais l'écrivain ignoré ne doit attendre qu'une justice rigoureuse ou même quelque chose de pire. La critique prend le ton de la politesse et de la déférence quand elle s'adresse à celui dont le nom est devenu respectable; mais elle est souvent dédaigneuse à l'égard de ceux dont les titres ne consistent qu'en espérances. Ces pré-

(1) Chants populaires de la Grèce moderne, recueillis et publiés avec une traduction française et des notes, 2 vol. in-8°; Paris, Firmin Didot, 1824.

(2) Brochure in-8° de 40 pages; Paris, Delaforest, rue des Filles-Saint-Thomas, n° 7.

ventions sont très condamnables sans doute; mais qu'y faire? elles sont inséparables des faiblesses humaines : il faut bien s'y soumettre, et faire à ses dépens un premier pas qui décide souvent de l'avenir.

Si j'en juge par la liste des productions imprimées de M. Amédée de Tissot (qu'il a placée à la fin de sa brochure), il n'est point de ceux qui ont à redouter leur obscurité; car ces productions sont nombreuses. J'avoue qu'elles m'étaient inconnues; mais cela ne prouve rien contre leur célébrité; je suis tout simplement un ignorant comme ceux de mes lecteurs qui n'auraient point entendu parler de *Darius*, tragédie en cinq actes; du *Massacre de la Saint-Barthélemi*, autre tragédie en cinq actes; d'*Eudoxie*, troisième tragédie en cinq actes; d'*Arrie*, quatrième tragédie en cinq actes; du *Médecin libéral*, comédie en un acte et en vers; du *Minutieux*, comédie en un acte et en vers; de la *Décoromanie*, de *l'Albionade*, ni de beaucoup d'autres comédies, poèmes et opéras. Avec un pareil bagage, on doit être fameux; je ne doute point que M. Amédée de Tissot ne le soit. C'est donc avec des dispositions toutes favorables au nouvel ouvrage de cet écrivain, que j'entreprends d'en entretenir le public, et je n'ai à me défendre que d'une admiration anticipée.

La supériorité de M. Amédée de Tissot se manifeste par le ton superbe qu'il prend dès le commencement de sa brochure. Il y dédaigne les formes de la politesse, et traite durement ceux auxquels il adresse des réprimandes. L'Opéra, autrement l'Académie royale de musique, est le premier objet de ses critiques. La salle, sa position, son aspect extérieur, ses dispositions et ses moindres détails, tout y blesse l'œil de notre célèbre écrivain. Ce ne sont point *deux mots* qu'il dit sur cette matière; mais de longues phrases où je n'ai vu que les critiques qui ont traîné dans tous les journaux, et qu'on répète chaque jour.

Si M. Amédée de Tissot traite durement les hommes, il rachète son défaut d'urbanité par sa galanterie pour les dames. On en peut juger par ce passage.

« Le maçon, car on ne peut pas dire l'architecte, qui a « élevé ce bâtiment, n'étant pas fort sur la mythologie, n'y « a placé que huit muses! Cela n'est ni galant ni classique. « Si M. l'entrepreneur aime la symétrie, au lieu d'exclure « du temple des beaux-arts une de ses chastes protectrices, « *que ne nous en donnait-il une dixième? N'avons-nous « pas la muse de la patrie? N'est-ce qu'après la mort de « mademoiselle D. G. qu'il sera permis de lui élever « une statue?* »

L'enthousiasme de M. Amédée de Tissot est sans doute très fondé, mais il lui fait commettre un petit anachronisme. Mlle D. G. était née lorsqu'on a bâti la salle de l'Opéra, mais elle ne s'était point fait connaître; et, à tout prendre, ce pauvre M. Debret est excusable de n'avoir pas prévu qu'elle serait un jour *la muse de la patrie*.

Parmi les nombreuses observations qui se trouvent dans les *Deux mots* de M. Amédée de Tissot, on remarque celle-ci: « Le meilleur moyen d'éviter le mauvais air qu'on y res- « pire (au théâtre), est de ne jamais rester dans la salle « quand le rideau est baissé, et d'éviter constamment les « premières représentations, les représentations à béné- « fice, et toutes celles où l'on prévoit que doit se trouver « la foule. » En résumé, le meilleur moyen d'éviter la foule, c'est qu'il n'y ait point de foule: vérité incontestable!

C'est surtout aux directeurs de nos théâtres que M. de Tissot déclare la guerre; MM. Lubbert et de Taylor sont tour à tour frappés par sa férule. Il faut avouer qu'il abuse un peu de sa supériorité dans cette occasion, et qu'il dépasse les bornes de la critique. L'administration d'un directeur est soumise de droit à la censure du public et des journaux; mais sa personne doit être respectée, et nul n'a le droit de s'immiscer dans ses affaires particulières. M. de Tissot insiste fortement sur ce que l'un de ces messieurs était employé à l'administration de la loterie et l'autre peintre de décorations, avant d'être appelés à leurs nouvelles fonctions; mais qu'importe! il fallait bien qu'ils fussent quelque chose avant d'être directeurs. Des jeux

de mots de mauvais goût ne sont d'ailleurs point des raisons, et l'on est condamnable quand on se permet d'imprimer contre un honnête homme des phrases comme celle-ci : « Cependant le nom de M. Lubbert, qui jusqu'ici « n'a brillé que d'un éclat un peu *terne*, n'offre pas à « l'Opéra de grandes *chances* de succès. On dirait, au ra« pide avancement qu'il vient d'obtenir, qu'il est poussé « par quelque haute et puissante dame : cependant l'objet « de sa prédilection n'est, à ce qu'on assure à l'Opéra, « qu'un *extrait* de femme. » Ah ! M. de Tissot ! vous qui parlez sans cesse de bon ton et d'éducation soignée, vous oubliez ici vos principes.

En cherchant avec soin dans la brochure des *Deux mots* (en quarante pages) les griefs de M. de Tissot contre M. Lubbert, je n'y ai trouvé que le tort d'avoir employé dans *Moïse* un mauvais arc-en-ciel, et de ne point mettre au lustre des verres dépolis. Si j'en crois le bruit public, l'expulsion des coulisses de l'Opéra prononcée contre..... Mais n'imitons pas M. de Tissot, et disons seulement qu'il est trop sévère, à propos d'un morceau de toile peinte et de verres de quinquets.

Les reproches adressés à Rossini sont plus positifs; on peut en juger par ce passage. « La place n'est pas tenable « quand on donne des pièces de Rossini. La nature, qui « nous a pourvus de paupières pour nous donner les « moyens de nous délivrer d'une vue ou d'une lumière qui « nous blesse, aurait bien dû nous accorder une mem« brane avec laquelle nous eussions pu fermer l'oreille et « ne point entendre des sons criards et assourdissans. « L'homme qui inventerait un instrument capable d'opé« rer cet effet aurait bien vite fait sa fortune, s'il se plaçait « à la porte de l'Académie royale de musique.

« J'avoue que je n'ai pas lu la *Vie de Rossini;* mais « quand on entend sa musique de caserne, et l'insuppor« table charivari que produit le jeu continuel de la grosse « caisse, des timbales, des cimbales, etc., *on doit supposer « que cet homme n'a reçu qu'une triste éducation, qu'il « n'a étudié ni les lettres ni l'antiquité; qu'il n'a fré-*

« *quenté que des gens de la basse classe du peuple.* C'est « seulement depuis que sa position sociale s'est améliorée, « depuis qu'il habite Paris, que son goût commence à se « former, comme le prouve le troisième acte du *Siége de « Corinthe,* qui, sans tapage, est bien supérieur aux deux « premiers. Comment peut-on n'être pas choqué des « contresens qui abondent dans sa musique? Par exemple, « dans son opéra de *Sémiramis,* c'est au moment terrible « de l'apparition de l'ombre de son époux qui la menace, « et lorsque la terreur est à son comble, qu'on entend un « *allegretto* de la gaîté la plus bouffonne, un morceau « indigne de Polichinelle, etc. » On voit que M. de Tissot n'est pas de ces gens qui composent avec les réputations; en vain le monde entier salue les œuvres du chantre de Pesaro par des applaudissemens unanimes, M. de Tissot déclare que ce n'est que *de la musique de caserne.* Passe pour cela; le mot n'est pas poli, mais chacun est libre dans ses goûts. Il est seulement fâcheux qu'à l'expression de son opinion, l'auteur des *Deux mots* ait joint des assertions audacieuses sur la personne d'un grand artiste, et des termes de dédain qui sont plus que déplacés.

Jusqu'ici nous n'avons considéré M. de Tissot que comme critique; nous allons le voir maintenant inventeur. *La musique de caserne* lui déplaît à l'Opéra; mais il ne se borne point à bannir de l'orchestre les instrumens bruyans qu'on y a introduits; il veut éteindre le son autant que cela se peut; et, pour cela, il propose de descendre le plancher de l'orchestre de deux pieds, et de mettre sous les planches du théâtre tous les instrumens de cuivre et de percussion, ce qui, comme on voit, contribuerait singulièrement à mettre de l'ensemble parmi les symphonistes.

« J'ai inventé une nouvelle forme de violons, dit M. de « Tissot, qui permet de démancher sans peine, et par con- « séquent de jouer plus juste; elle offre aussi la facilité de « jouer sur la touche et de produire des sons flûtés extrê- « mement flatteurs. On devrait l'adopter dans les or- « chestres, où, dès qu'on monte à l'*ut*, les exécutans sont « ordinairement à côté du ton. Je me sers aussi avec succès

« d'un archet garni de cheveux de femme, qui produisent « des sons plus doux que le crin : en douter serait un bla- « sphème! »

Vivent les esprits inventifs! l'orchestre sous le théâtre; des archets de cheveux; voilà du nouveau. On cherchait un homme de génie qui pût faire autre chose que Rossini: le voilà tout trouvé. C'en est fait du *rossinisme*: nous allons avoir le *tissotisme*. Honneur à la France, qui a produit cette merveille!

On pense bien qu'un génie si universel et si fécond en ressources que M. Amédée de Tissot ne s'arrête pas à ces découvertes : mille autres jolies choses de sa composition sont proposées par lui, comme, par exemple, un nouveau genre de peinture *sans ombres*, basé sur les tableaux qu'offrent les danseuses vues de la rampe : idée sublime qui a manqué à nos David, Girodet, Gérard, Gros, Ingres, etc., que M. de Tissot représente comme des routiniers sans génie. Heureux siècle qui as produit M. de Tissot! tu n'auras bientôt plus rien à désirer!

Les autres théâtres de Paris sont aussi l'objet des investigations de M. de Tissot; mais elles sont moins étendues que celles qui se rapportent à l'Opéra. Tout est sacrifié à celui-ci; on voit que c'est l'objet des prédilections de l'auteur de la brochure. On ne peut douter que ce spectacle n'obtienne des succès d'un genre tout nouveau, si les inventions dont nous avons parlé sont adoptées.

EXPOSITION DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

INSTRUMENS DE CUIVRE.

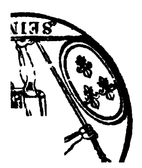
CORS A PISTONS.

Inventer des chants simples et naturels devient chaque jour plus difficile et plus rare, soit que les idées radicales soient bornées à un nombre déterminé, au-delà duquel il n'y

ait que des modifications de goût, des arrangemens, des déguisemens de phrases connues, soit que l'oreille des *dilettanti* ressemble au palais des gourmands, qu'elle se blase et finisse par se dégoûter des émanations les plus sublimes du génie. A mesure qu'on avance dans l'art, la musique simple s'affaiblit et laisse envahir son domaine par la musique d'effet, par le bruit même. Tel qui supportait à peine quelques notes de cor autrefois, a besoin aujourd'hui de tout l'attirail des trompettes, des trombones et des *ophicléides;* tel autre, que le bruit des timbales assourdissait, n'est point satisfait s'il n'entend la grosse caisse, les cimbales, les crotales, etc. Les effets, le bruit sont devenus la ressource du compositeur, et le goût dominant du public; c'est donc à la recherche des effets que chacun applique ses facultés, et l'on doit convenir qu'on s'y est rendu fort habile depuis trente ans.

Mais si le génie du musicien est indispensable pour les découvrir, l'art des luthiers n'est pas moins utile; car les découvertes d'instrumens nouveaux, et les perfectionnemens des anciens, ont fourni des ressources sans lesquelles l'école moderne n'aurait pu produire des effets si surprenans. Les instrumens de cuivre ont particulièrement éprouvé des améliorations considérables. Je me propose de les examiner en détail, et je commencerai par le cor, instrument important dans l'état actuel de nos orchestres.

On a vu dans un article de la *Revue musicale* (n° 11, p. 270), qu'il n'y avait autrefois d'autres cors dans l'orchestre que le *cornet à bouquin*, qui était percé de sept trous dont l'un se bouchait avec une clef, et qui n'avait d'autre embouchure que celle de la trompette. Le cor-de-chasse fut inventé en France vers 1680; mais il ne commença à s'introdnire dans l'orchestre qu'en 1730, du moins pour l'usage de l'Opéra. Ce n'est même qu'en 1757 que cet instrument y fut employé d'une manière avantageuse par M. Gossec, dans deux airs qu'il composa pour les débuts de M[lle] Arnould, et où l'on trouvait deux clarinettes et deux cors obligés.



Borné d'abord aux notes naturelles,



le cor était de peu de ressource. Mais une découverte de *Hampl*, célèbre corniste de la cour de Dresde, vers 1760, changea tout à coup son échelle et agrandit son domaine. Dans la vue de faire un effet de sourdine, il imagina de boucher en partie le pavillon avec un tampon de coton; mais sa surprise fut extrême de s'apercevoir que son instrument était haussé d'un demi-ton. Ce fut pour lui un trait de lumière, et sur-le-champ il essaya de présenter et de retirer son tampon sur toutes les positions des lèvres, et il obtint les demi-tons de toutes les gammes diatoniques et chromatiques. Les sons qu'il obtenait avec le tampon étaient à la vérité plus sourds que ceux que lui fournissait la colonne entièrement libre; mais ils n'étaient pas moins précieux. Il leur donna, à cause de cela, le nom de *sons-bouchés*. Dans la suite, il s'aperçut que la main pouvait remplacer le tampon avec avantage, et adopta ce dernier procédé. Rodolphe est le premier qui ait fait connaître en France ces notes bouchées.

La découverte de Hampl fut suivie de plusieurs autres non moins importantes, qui, successivement, ont porté le cor à un point où il semble qu'il reste peu de choses à faire. Par exemple, on sait que tous les instrumens s'élèvent avec la température; mais la matière dont le cor est formé est plus impressionable qu'aucune autre; aussi cet instrument monte-t-il rapidement. Pour l'accorder avec l'orchestre, on n'avait point trouvé d'abord de meilleur expédient que d'ajouter un certain nombre d'allonges auprès de l'embouchure; mais ces allonges avaient l'inconvénient d'éloigner le pavillon du corps, et conséquemment de priver l'instrument de son point d'appui. Un facteur de Hanau, près de Francfort-sur-le-Mein, nommé *Haltenhoff*, appliquant au cor le principe de la construction du trombonne, imagina la coulisse qui permet d'allonger à

volonté la colonne d'air, et sur laquelle on a fini par poser les différens tons de l'instrument.

Tel était naguère l'état où le cor avait été amené successivement. Divers essais avaient été faits pour donner aux sons bouchés une sonorité analogue à celle des sons ouverts, mais toujours infructueusement. Charles Clagget, compositeur anglais, avait inventé, à la fin du siècle dernier, un cor double composé des deux tons de *ré* et de *mi* ♭, et qui n'avait qu'une seule embouchure. Au moyen d'une clef qui ouvrait la communication de l'air avec l'un ou l'autre cor, on pouvait donner à volonté, en sons ouverts, à peu près toutes les notes de la gamme chromatique ; mais l'instrument était lourd et difficile à jouer à cause du calcul que l'exécutant était continuellement obligé de faire. Cette découverte n'eut donc point de suite.

On regrettait cependant qu'un instrument doué d'une voix aussi flatteuse que le cor eût si peu de notes naturelles, et tant de sons factices, quand, tout à coup, un musicien allemand, inconnu jusque-là, inventa le *cor à pistons*, en 1815 ou 1816. Ce musicien, nommé *Stœlzel*, fatigué d'être obligé de porter partout les divers tons du cor, lorsqu'il allait accompagner les danses du pays, dans les orchestres de campagne, conçut le dessein de se débarrasser de cette obligation, et de faire un cor avec lequel il pût jouer dans tous les tons. A force de recherches et de persévérance, il vint à bout de ce qu'il avait entrepris, et porta son invention encore informe à Berlin, où M. Schlot, fabriquant d'instrumens de cuivre, chercha à la perfectionner.

Cette invention consistait à placer sur la coulisse deux boîtes qui contenaient chacune une pièce de cuivre percée de trous et posée sur un ressort à spirale. Lorsque le ressort était dilaté, il poussait en haut la pièce de cuivre, dont les trous ne rencontraient pas alors ceux des tuyaux additionnels qui étaient destinés à baisser l'intrument d'un demi-ton, d'un ton, ou d'un ton et demi. Mais lorsque le doigt était appuyé sur le piston, les trous se rencontraient, l'air circulait et l'effet était produit.

A cette époque, M. Christophe Schuncke, musicien du prince de Bade, se trouvant à Berlin, conçut, au premier examen du cor de Stœlzel, tout le parti qu'on pouvait en tirer, et, de retour à Carlsruhe, il invita M. Schuster, facteur fort habile, à travailler au perfectionnement de l'ingénieux instrument. Mais le mécanisme ayant été appliqué par lui à la coulisse d'un cor *solo*, comme l'avait fait Stœlzel, divers inconvéniens assez graves en résultaient. D'abord on ne pouvait obtenir que quatre tons, savoir : 1° celui du cor sans piston *fa;* 2° celui de *mi* ♮, donné par le piston qui baissait l'instrument d'un *demi-ton;* 3° celui de *mi* ♭, produit par le piston du ton; et enfin 4°, celui de *ré*, qu'on obtenait en réunissant les deux pistons.

Le second inconvénient consistait en ce que n'ayant point de corps de rechange, on pouvait être conduit dans des modulations difficiles, qui obligeaient à tenir constamment les doigts appuyés sur les pistons, ce qui causait de la fatigue. En outre, cette obligation d'employer constamment les pistons, privait l'instrument des sons aigus dans les tons élevés tels que *sol, la* et *si* ♭, sorte de sons dont les timbres sont brillans dans les cors ordinaires, ou les rendait très difficiles à obtenir. Par exemple, si, dans le ton de *si* ♭, on doit faire *fa* à l'unisson de celui-ci [note], au lieu de jouer dans ce ton la note *sol* [note] qui y correspond, est obligé de prendre *ut* aigu du ton de *fa* [note] cette note sera infiniment moins aisée à faire.

Le troisième inconvénient du cor à pistons de M. Schuster est d'obliger à transposer presque continuellement, et de changer dans chaque ton le jeu des pistons.

Enfin, ce continuel emploi des pistons changeait la sonorité naturelle de l'instrument et l'altérait; outre cela, la place des pistons changeait à mesure qu'on était obligé de

tirer la pompe, ce qui occasionnait un déplacement de la main qui tenait l'instrument. Cet allongement de la pompe ne se trouvant plus proportionné avec l'étendue des tons produits par les pistons, nuisait d'ailleurs considérablement à la justesse[1].

Néanmoins les avantages qu'offre cet instrument sont tels, que les artistes les plus distingués désiraient qu'on pût corriger ses défauts, afin de l'adopter. L'un d'eux, M. Meifred, artiste de l'Opéra et de la chapelle du roi, ancien élève de l'école des arts et métiers de Châlons, imagina d'adapter au cor le mécanisme de la trompette perfectionnée, et d'ajouter de petites pompes particulières aux tubes qui baissent l'instrument d'un ton ou d'un demi-ton; au moyen de quoi il est facile de suivre la proportion géométrique que commande l'augmentation générale du cor, soit qu'elle résulte du changement de corps de rechange, soit que l'on tire ou baisse la pompe d'accord.

M. Meifred, au lieu de placer les pistons sur la pompe, les a appliqués aux branches; en sorte que la pompe étant devenue libre, il a pu conserver à l'instrument ses corps de rechange. De cette manière, le jeu des pistons est devenu plus facile, ne variant point de place, et ne servant plus qu'à éviter les sons bouchés ou à des modulations incidentes. Le compositeur trouve ainsi des ressources inépuisables dans ce bel instrument. Veut-il des sons vigoureux sur toutes les notes? les pistons les lui fournissent. A-t-il besoin d'énergie dans ses modulations éloignées du ton primitif? il n'est plus obligé de faire taire ses cors, comme par le passé. Dans d'autres cas, les sons bouchés lui sont-ils nécessaires pour obtenir des effets mélancoliques? le cor de M. Meifred les lui fournit également, et c'est encore un de ses avantages sur celui de Carlsrhue. Enfin,

(1) Je dois à MM. Dauprat et Meifred tous ces détails et ceux qui suivent. M. Dauprat, qui a composé un traité de cor à pistons pour faire suite à son excellente *Méthode de cor-alto et de cor-basse*, a bien voulu me communiquer son travail, d'où j'ai extrait la plupart des renseignemens que contient cet article.



le cor à pistons, tel que l'a conçu M. Meifred, conserve les qualités de l'ancien instrument, et lui ajoute toutes celles qui lui manquaient.

M. Labbaye, facteur d'instrumens de cuivre [1], connu par diverses inventions, l'a exécuté d'après ses dessins et ses instructions, et l'a mis à l'exposition des produits de l'industrie. Nous en donnons la représentation dans la planche ci-jointe, et l'on pourra facilement le comparer avec celui de Carlsrhue, dont on voit la pompe accompagnée de ses pistons, fig. 1.

Des fonctions des pistons.

En appuyant le doigt sur le piston n° 1 (*fig.* 2), on baisse le cor d'un ton, c'est-à-dire qu'on livre les passages *oo'* à l'air, qui parcourt alors un espace plus grand de la quantité *opo'*.

Par le piston n° 2, le cor est baissé d'un demi-ton; les passages *ss'* sont ouverts, et l'air circule dans un espace plus long de la quantité *sts'*.

Enfin, en appuyant sur les pistons 1 et 2 à la fois, le cor se trouve baissé d'un ton et demi; les passages *oo'*, *ss'*, étant ouverts, l'air circule dans toutes les parties du cor.

Pour la perce des pistons, voyez la fig. 3 de la planche.

De la pompe ou coulisse LQ.

C'est sur cette pompe que se placent les corps de rechange; elle sert, sans toucher aux pistons, à prendre le *la*; mais l'instrument ne peut s'accorder que par le moyen des petites coulisses *A* et *B* (fig. 4).

Des fonctions des coulisses A B.

Ces deux coulisses servent à assurer la justesse de l'instrument, en établissant celle des sons correspondans dans chaque changement de ton, par l'effet des pistons. Lorsque le cor est avec la pompe de *sol* (fig. 5), elles sont entièrement enfoncées.

(1) M. Labbaye demeure rue de Chartres, n° 14.

Mais, par exemple, si l'instrument est avec les corps de rechange *mi* ♮ (fig. 6), le piston n° 1 le baissant d'un ton, le met en *re*. La note *ut* (*mi* ♮) est donc à l'unisson de *re*, et l'on accorde cet unisson avec la coulisse *A*, en la tirant ou en la poussant, suivant que la note est trop haute ou trop basse.

Le cor étant en *mi* ♮, si l'on se sert du piston n° 2, la note *si* sera à l'unisson de *mi* ♭, et la coulisse *B* offrira les moyens d'accorder parfaitement l'instrument. On voit par ces exemples que ces petites coulisses adaptées aux tubes des pistons donnent les moyens d'obtenir la plus grande justesse possible.

Les vis *C* et *D*, ainsi que la fig. 7, servent de point d'appui au ressort à spirale qui est contenu dans chacun des tubes 1 et 2, ainsi qu'il est figuré au piston *F*, et dont les fonctions sont de renvoyer promptement le piston à son état primitif.

Chaque piston est revêtu d'un couvercle ou chapeau (*V*. *R*. au piston *F*). Ce chapeau est à mollette et à vis, afin de faciliter le nettoiement du mécanisme.

Le tenon *H* sert de point d'appui pour le pouce de la main qui tient le cor.

L'autre tenon *K m* soutient les deux branches *L Q* de la pompe sur laquelle se placent les corps de rechange.

En général les pistons adaptés au cor ne changent rien à son étendue, à ses ressources, ni à la manière de le jouer. Leur usage est facultatif, et les artistes qui voudront ne s'y accoutumer que par degrés, pourront, jusqu'à ce qu'ils aient acquis l'habitude de s'en servir, continuer à jouer l'instrument par l'ancienne méthode. Insensiblement, la facilité d'obtenir des sons pleins et justes au lieu de sons bouchés et douteux, déterminera à s'en servir ceux qui y seront d'abord le moins disposés, soit par paresse ou par préjugé. La nouvelle méthode de cor à pistons que M. Dauprat va publier, et dans laquelle on trouvera toutes les gammes, facilitera l'usage d'un instrument si utile. On doit donc tout attendre du temps, et ne pas se presser à écrire les parties de cor d'orchestre avec toutes les modifi-

cations des pistons, comme si elles étaient généralement adoptées. Il est présumable que dans dix ans on ne se servira plus des anciens cors.

Il serait fâcheux que les compositeurs considérassent les perfectionnemens dont je viens de parler comme des moyens de faire jouer sans cesse les cors dans leur orchestre. Outre qu'un instrument si fatigant exige qu'on laisse des repos aux exécutans, on perdrait, par son usage trop fréquent, les ressources des oppositions d'effets, si nécessaires en musique, et l'on tomberait dans la monotonie. Les ressources multipliées du cor à pistons ne dispensent donc pas de l'employer avec discrétion. J'insiste sur ce point, parce que la nouvelle école n'est que trop portée à abuser des instrumens bruyans.

On remarque à l'exposition des produits de l'industrie deux sortes de cors à pistons; l'une, construite par M. Labbaye, sur les dessins de M. Meifred, et dont nous venons de parler; l'autre, fabriquée par M. Antoine, successeur de M. Halary. Ce dernier instrument a trois pistons, à l'imitation des trompettes dites de Berlin, qui ont été jouées avec beaucoup d'effet dans l'opéra de *Macbeth* de M. Chelard, par MM. Dauverné, Legros et Bénard.

Mais ce qui est très bon sur la trompette, qu'on tient d'une main pendant que l'autre fait jouer les pistons, cesse de l'être sur le cor, où les deux mains sont employées à tenir l'instrument; car l'obligation de consacrer trois doigts au jeu des pistons, fait qu'il ne reste plus que le pouce et le premier doigt pour soutenir le cor, ce qui est très fatigant. D'ailleurs le troisième piston est absolument inutile, puisqu'on peut tout faire avec deux.

M. Labbaye s'est rendu recommandable par plusieurs inventions et perfectionnemens importans dans la construction des instrumens de cuivre. C'est à lui qu'est dû le procédé pour courber les tubes des cors, trompettes, etc., sans y employer le coulage du plomb, dont l'adhérence est nuisible au son. On lui doit aussi la basse d'harmonie. La société d'encouragement pour l'industrie nationale a fait sur ces deux innovations un rapport avantageux en 1821,

par l'organe de M. Francœur. Parmi les instrumens qu'il a exposés cette année, on remarque une *timbale mécanique* qui s'accorde d'un seul coup par le moyen d'un commandeur ou régulateur, qui indique le degré de tension nécessaire. Cette découverte très intéressante ne peut manquer d'obtenir beaucoup de succès, et je ne doute pas que les timbales de M. Labbaye ne soient bientôt substituées aux autres, à cause de la facilité qu'on aura de moduler à volonté sur cet instrument : ces timbales sont d'ailleurs d'un très petit volume, sonores et faciles à manier.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

Première représentation de Giulietta e Romeo.

Ce que nous avons dit à plusieurs reprises se vérifie chaque jour; il n'y aura plus de succès possible, jusqu'à ce qu'un nouvel homme de génie entre dans la carrière théâtrale. L'Italie, réduite aux ouvrages de Vaccai, de Paccini, de Mercadante, de Donizetti, se soumet à son sort. Faute de mieux, elle se contente des faibles copies du style de Rossini; mais nous sommes plus difficiles; et, comme nous avons le choix, nous fuyons ce qui nous ennuie pour aller où nous pouvons trouver du plaisir. On peut le prédire avec assurance, aucune des productions que l'Italie voit éclore ne réussira à Paris; il n'y a point de vie là-dedans, point d'invention, point de charme : c'est de la musique faite par des procédés et non avec l'inspiration. Quel que soit le délai qu'on accorde à l'un des musiciens qui viennent d'être nommés, pour écrire un ouvrage, ils peuvent toujours assurer qu'ils auront fini leur

tâche, car, comme ils ne mettent point d'idées dans ce qu'ils écrivent, ils ne sont jamais arrêtés dans leurs travaux. Ce sont des ouvriers en musique, mais ce ne sont pas des compositeurs.

Le public semblait avoir prévu que le *Romeo e Giulietta* de Vaccai, qu'on lui a offert le 11 de ce mois, pour la première fois, serait de même étoffe que *la Pastorella Feudataria* du même auteur, car le plus grand nombre des *dilettanti* s'était dispensé d'assister à cette représentation. Les loges étaient vides, et le parterre présentait de nombreuses solutions de continuité. L'événement a bien prouvé que les absens étaient les mieux avisés. Rien de plus pauvre, de plus nul, de plus soporifique que ce drame : et cependant le musicien ne peut accuser l'auteur du *libretto*, car, à l'exception de la fin, qui est ridicule, il y a peu d'opéras italiens conçus avec plus de raison que celui-ci. La marche de la pièce est sensée, les scènes se succèdent dans un ordre naturel, et la catastrophe est bien amenée. Juliette, qui se relève pour chanter un *aria con cori* après la mort de Roméo, et quand on la croit morte elle-même, est la seule inconvenance qu'on ait remarquée dans cette pièce. Il est vrai qu'elle est bien forte; aussi les spectateurs ont-ils éclaté de rire; les uns sont sortis en haussant les épaules, et les autres ont achevé leur soirée comme ils l'avaient passée, c'est-à-dire en bâillant.

Nous n'avons dit qu'un mot de la musique, et l'on ne peut guère en dire plus. Le peu d'étendue des morceaux est ce qu'on y a trouvé de plus louable; mais leur uniformité de couleur, leur dénuement de phrases neuves, leur instrumentation usée combattaient cet avantage et l'annulaient. La cavatine : *Se Romeo t'uccise un figlio*, et la scène : *Ah! se tu dormi svegliati*, sont un peu moins faibles que les autres, mais ne sont pas bons. Nous avons beau chercher, nous ne trouvons rien qui mérite d'être distingué.

L'exécution n'a pas été satisfaisante; soit que cette musique nauséabonde ait influé sur les chanteurs, soit qu'ils fussent mal disposés ou peu sûrs de leur mémoire, ils ont

eu souvent de l'hésitation et ont chanté faux. Mlle Cesari va de mal en pis, et ne peut plus vocaliser une gamme; Bordogni, qui pourrait le croire, a perdu sa voix, et Levasseur, qui n'a qu'un mauvais rôle, semblait s'en occuper fort peu. Mlle Blasis a eu quelques bons momens, mais elle a quelquefois chanté trop haut. En somme, l'exécution a été à peu près à la hauteur de la musique.

Nous ignorons ce que l'administration prépare; mais puisqu'elle est réduite à douter de tous les succès, pourquoi n'essayerait-elle pas de quelque ouvrage ancien de Cimarosa ou de Paisiello, par exemple, du *Roi Théodore?* Quel que soit le caprice de la mode, il est difficile de croire que la fraîcheur ravissante des chants qui sont répandus avec profusion dans ce bel ouvrage ne charmerait pas les auditeurs, s'ils étaient exécutés avec soin. On pourrait resserrer l'action où elle languit; jeter quelques morceaux d'ensemble au milieu des airs, et couper le récitatif où il y en a trop; l'on aurait du nouveau avec du vieux, et ce serait une trouvaille. Nous livrons cette idée à M. Lubbert; et, dans l'intérêt du public, nous désirons qu'il la goûte.

THÉATRE ROYAL DE L'ODÉON.

Tancrède.

L'activité de l'administration de ce théâtre combat contre les chances défavorables de sa position et du genre auquel il est condamné. Elle obtient des succès; mais ce sont de ces succès qu'on est convenu d'appeler d'*estime*, et qui sont la terreur des caissiers dramatiques. Point de théâtres sans argent; mais point d'argent sans nouveautés. Ce qu'on prête au public, il le rend avec usure; mais il faut lui prêter quelque chose. Or, ce serait compter un peu trop sur ses intentions bénévoles que de prétendre lui prouver qu'on lui donne du nouveau, quand ce nouveau se compose de vieilleries qui traînent depuis si long-temps sur le Théâtre-

italien. S'il y avait en Allemagne et en Italie beaucoup d'opéras qui valussent *Robin des Bois* ou *le Barbier de Séville*, le privilége des traductions serait une mine d'or; mais il n'est que trop prouvé qu'il n'y a plus rien au-delà des Alpes ou du Rhin qui mérite d'être traduit; Weber n'est plus, Weigl et Conrad Kreutzer sont vieux; Rossini a abandonné la scène italienne; Mayerbeer écrit peu, et tout le reste est médiocre ou mauvais.

La plupart des canevas italiens ou allemands sont si dépourvus de raison et d'art, que pour les faire réussir il faut le secours d'une bonne musique. Si celle-ci est faible, il n'y a plus rien. En France, nous avons aussi de mauvais opéras; mais l'esprit qui brille dans le dialogue sauve quelquefois l'œuvre du musicien. Il y a deux chances pour les opéras français; il n'y en a qu'une pour les traductions.

Pourquoi donc borner les ressources de ce malheureux théâtre, qui succombe sous le poids de son privilége exclusif? Pourquoi fermer la porte à nos compositeurs, pendant qu'on l'ouvre inutilement aux étrangers? Pourquoi surtout décourager nos jeunes artistes sans bénéfice pour d'autres? Vous voilà, dira-t-on, revenu à vos anciennes idées, que vous répétez sans cesse! Eh! sans doute, et j'y reviendrai encore, mes cris dussent-ils n'être point entendus. Mais pourquoi ne le seraient-ils pas? Pourquoi l'autorité, enfin éclairée sur les véritables intérêts de l'art, s'obstinerait-elle à maintenir un état de choses également funeste à l'entreprise du théâtre de l'Odéon, aux jeunes compositeurs et à la musique en général? Je ne me pique pas d'être prophète; mais je suis persuadé que l'administration actuelle sera ruinée avant un an, si le droit de jouer de nouveaux opéras français ne lui est accordé. Je sais que parmi ces opéras il y aura des chutes; mais il pourra se rencontrer des succès productifs, et j'affirme qu'il n'y en a plus de possibles avec les traductions. Venons à *Tancrède*.

Certes, ce ne sont pas les beautés musicales qui manquent dans cet ouvrage; on y trouve une fraîcheur d'idées, une grace, une jeunesse qui ne brillent pas toujours du même éclat dans les dernières productions de son auteur.

Mais deux cents représentations données au Théatre-Italien ont fatigué l'attention des plus intrépides *dilettanti*; mais les airs et les duos chantés bien ou mal dans toute la France, et par toutes les voix, ont usé les sensations de plaisir que ces morceaux peuvent procurer; mais tous les motifs transformés en fantaisies, variations, quatuors, quintettis, contredanses et valses, pour tous les instrumens, depuis le piano jusqu'au flageolet, n'ont pas même laissé la faculté de prêter attention à ces motifs dont on est saturé.

D'ailleurs, une comparaison trop défavorable s'établit naturellement entre l'ancienne exécution du Théâtre-Italien et celle de l'Odéon. M[me] Pasta, M[lle] Naldi, ne sont point encore oubliées, et leur souvenir n'est pas favorable à la nouvelle distribution. Non que M[me] Schutz ne fasse preuve de talent dans le rôle de Tancrède; M[me] Pouilley même ne s'est pas mal tirée de celui d'Aménaïde. Mais le bien n'est ici que relatif: c'est bien pour l'Odéon, mais seulement pour l'Odéon. Ajoutez à cela que la difficulté est plus grande. La langue française se prête mal à porter la musique qui n'a point été faite pour elle; à talent égal, un chanteur a du désavantage en chantant la musique italienne traduite en cette langue. Aussi ceux qui s'y distinguent ont-ils un double mérite.

La traduction de *Tancrède* avait encore contre elle de renfermer plusieurs morceaux qui ont été employés par M. Castil-Blaze dans d'autres ouvrages, et notamment dans les *Folies amoureuses* et *Otello*. Depuis long-temps ce mucisien littérateur avait jugé que le *libretto* de Tancrède n'était pas de nature à être traduit; il y avait renoncé, et s'était borné a dépecer l'ouvrage, de manière à ce qu'on ne pût plus en tirer parti. Il ne paraît pas s'être trompé sur le meilleur parti qu'il y avait à prendre.

J'ai dit que M[me] Schutz a fait preuve de talent: elle a en effet chanté la plupart des morceaux avec expression et chaleur, mais laissant beaucoup à désirer sous le rapport de la correction de ses traits et de la vocalisation. On sait quel charme, quelle vapeur mystérieuse environnaient

toute la personne de Mme Pasta dans la première scène et dans l'air *di tanti palpiti*, si improprement appelé *cavatine*. Il ne faut rien chercher de tout cela dans Mme Schutz; mais elle chante avec énergie le finale et les deux duos si connus du second acte de *Tancredi*. La voix de Leclerc fait bien dans les morceaux d'ensemble; il est fâcheux qu'elle manque de souplesse. L'orchestre est toujours la partie brillante de l'exécution de l'Odéon. *Tancrède* a obtenu du succès à la première représentation; mais la recette a été très faible à la seconde.

— Le sort définitif des théâtres royaux paraît toujours incertain. La commission instituée pour régler ce qui les concerne continue ses travaux, mais lentement, et ne paraît s'occuper que de ce qui a rapport aux considérations financières. C'est sans doute un point fort important; mais il en est d'autres qui ne méritent pas moins d'attention. Ce qui fait vivre les théâtres, c'est le zèle des administrateurs et des administrés; c'est un amour de la chose qui est trop rare, et sans lequel on ne peut rien. Ce zèle, cet amour ont besoin d'être excités par l'autorité supérieure. M. le vicomte de Larochefoucault a été souvent attaqué sur son administration par des motifs qu'il ne nous est pas donné d'approfondir; mais il est une vérité qu'on ne peut contester, c'est que jamais administrateur n'a eu plus que lui de bienveillance pour les artistes, ni plus de zèle pour le progrès des arts. Ses intentions sont pures; et si le succès n'a pas toujours répondu à son attente, c'est qu'il n'a point trouvé dans ce qui l'entourait les secours qu'il avait droit d'espérer. On ne doit point oublier d'ailleurs que c'est sous son administration que l'Opéra s'est replacé, sous le rapport de l'art, dans une situation florissante. Nous avons démontré plusieurs fois que le théâtre italien souffre par des causes qu'il n'est donné à personne de prévenir ou d'empêcher. On sait que le théâtre de l'Opéra-Comique n'a couru dans ces derniers temps de grands dangers, que parce que M. de Larochefoucault n'avait aucune autorité directe sur lui. Les autres établissemens sont susceptibles de recevoir des améliorations qu'il fera sans doute, s'il ne

se trouve entravé dans ses opérations par quelque cause étrangère. Nous faisons des vœux pour qu'il puisse encore long-temps tenir les rênes de l'administration des arts, et conserver avec les artistes des relations dont ils savent apprécier le charme.

ANNONCES.

Dix napolitaines en mesures mixtes pour piano, dédiées aux Lazzaroni, par T. d'Outrepont. Prix : 4 fr. 50 c.

A Paris, chez A. Petitbon, éditeur de musique, rue du Bac, n° 31.

— Grande fantaisie brillante sur des thèmes égyptiens et français, composée pour piano et violon, par Mme Hérault et P. Lafont. Prix : 9 fr.

A Paris, chez Maurice Schlesinger, marchand de musique du Roi, rue de Richelieu, n° 97.

L'originalité des thèmes véritablement égyptiens, et la manière heureuse dont ils ont eté traités par les auteurs, doivent procurer à cet ouvrage un succès de vogue dans les salons.

— *Euterpe vosgienne;* collection de scènes, hymnes, chœurs, chants, nocturnes, romances, etc., souvent à 2, 3 et 4 parties, sur des paroles françaises, allemandes et quelquefois italiennes, avec accompagnement de piano, et, suivant le sujet, de plusieurs autres instrumens, rédigée par J.-B.-M. Braun, maître honoraire de l'Académie philharmonique de Bologne, et D. Jelensperger, professeur de composition au Conservatoire de Paris; nos 1 et 2. Prix : 6 fr. chaque. L'abonnement pour six numéros est de 12 fr., et de 20 fr. pour douze.

A Paris, chez Zetter et compagnie, rue du Faubourg-Poissonnière, n° 3.

Aucun ouvrage périodique de ce genre n'existait, et cependant rien de plus utile pour les départemens avoisinant les frontières de l'Allemagne, où l'on parle également le français et l'allemand. Les airs d'opéras même ne peuvent remplacer les morceaux qu'on y trouve, car ces morceaux se composant de parties d'une exécution facile, permettent aux amateurs les plus faibles de se familiariser avec la musique d'ensemble, et de se préparer à de plus grandes difficultés.

ESQUISSE DE L'ÉTAT ACTUEL DE LA MUSIQUE A Londres.

Lorsqu'il est question de musique en Angleterre, c'est presque toujours de musique étrangère; car, à l'exception de quelques parties de l'exécution dans lesquelles les Anglais se distinguent, tout ce qui a rapport à cet art leur est fourni par l'Allemagne ou par l'Italie. Dans les quinzième et seizième siècles, leurs compositeurs étaient à peu près égaux en mérite à ceux du reste de l'Europe, et les noms de *Tye*, de *Tallis*, de *Bird*, de *Bull*, de *Morley* et de *Farnaby* étaient à peu près aussi distingués que ceux de Porta, d'Animuccia, de Nanino, d'Anerio et de Marenzio. Mais alors la composition n'était guère que le fruit de la patience. Depuis, il a fallu du génie et de la passion : l'Angleterre n'a plus rien produit. Elle se fait honneur de Handel; mais on sait qu'il était Allemand, et déjà célèbre quand il arriva à Londres. Arne et Arnold ont eu quelque célébrité, mais seulement en Angleterre : c'était des hommes sans génie, et d'un savoir médiocre. On peut en dire à peu près autant de Bishop que les Anglais admirent aujourd'hui.

A l'exception de Mme Billington et de Braham, les îles britanniques n'ont pas fourni plus de chanteurs que de compositeurs. Depuis Handel et Porpora, les Italiens ont été presque les seuls chanteurs de l'Angleterre. Nous allons passer en revue ceux qui s'y sont montrés dans la saison dernière. Ce que nous en dirons est extrait du dernier numéro de l'écrit périodique intitulé : *The Quarterly musical magazine and Review*.

La direction du théâtre Italien a été confiée cette année à M. Bochsa, et la *circulaire* annonçait l'engagement de divers exécutans dont les noms étaient inconnus, non-seulement en Angleterre mais aussi sur la scène italienne. Il est inutile de récapituler les promesses qui n'ont point été remplies; si les souscripteurs et le public ont été satisfaits,

le directeur s'est bien acquitté de sa tâche, et un fait qu'on ne peut nier, c'est que la saison a été extrêmement heureuse.

Le théâtre a ouvert, le 5 décembre 1826, avec la *Vestale* de Spontini; les rôles principaux étaient remplis par Mme Caradori Allan, et Curioni. Cette pièce avait probablement été choisie plutôt par rapport au nombre exigu de la troupe, que par tout autre motif. Puzzi avait été envoyé sur le continent pour y engager des chanteurs, et l'arrivée de Zuchelli vint bientôt renforcer le personnel. On a représenté successivement les opéras suivans :

5 décembre.	La Vestale.
30	La Schiava in Bagdad.
3 février.	La Gazza Ladra.
3 mars.	Il Turco in Italia.
18	Pietro l'Eremita.
24	Ricciardo e Zoraide.
5 mai.	Le premier acte de Tancredi et le dernier de Romeo e Giulietta.
10	Semiramide.
21	Medea.
7	Maria Stuart.

Zuchelli a débuté pour la seconde fois en Angleterre (il y était déjà venu en 1822), dans la *Schiava in Bagdad*. On a trouvé qu'il avait fait depuis ses premiers débuts de très grands progrès ; sa voix est plus étendue, ses sons sont plus pleins et plus égaux ; sa facilité est encore augmentée; enfin peu de basses ont joui d'autant de faveur que Zuchelli auprès des *dillettanti* anglais.

La *Gazza Ladra* fut donnée pour les débuts de miss Fanny Ayton. Cette jeune Anglaise a été pendant quelques années l'élève de Liverati; elle a été ensuite en Italie, où elle a reçu des leçons de Manielli de Florence, et, ce qui est peut-être plus avantageux encore, où elle a exercé son talent sur quelques théâtres. Sa voix est douce et flexible; elle s'est fort bien tirée d'une multitude d'ornemens dans lesquels elle semble se complaire. Comme actrice, elle est aussi fort habile. Il existe cependant au milieu de tout



cela un obstacle à ce qu'elle puisse jamais acquérir une grande réputation; cet obstacle consiste dans l'inégalité de son chant. Ainsi, par exemple, elle commence un air avec la nullité et l'insouciance d'une élève apprenant sa leçon; tout à coup, elle exécute un passage avec netteté, fait à merveille des ornemens difficiles et remplis de goût, et retombe l'instant d'après au-dessous de la médiocrité. Ce défaut doit peut-être s'attribuer en partie au peu d'étendue et de force de sa voix; mais avec de l'énergie elle pourrait sans doute remédier à cet inconvénient. Cette jeune cantatrice a bien senti toutefois qu'elle ne pouvait remplir les rôles de *prima donna* au théâtre Italien, et elle a accepté un engagement pour Drury-Lane.

Vers le milieu de mars, Mlle Toso, jeune élève du Conservatoire de Milan, que Puzzi avait engagée à venir en Angleterre, et qu'il a épousée depuis, a paru pour la première fois sur la scène dans *Pietro l'Eremita;* elle n'avait jamais chanté sur aucun théâtre. Elle est grande et bien faite, ses traits sont agréables et expressifs; mais elle manque d'habitude de la scène, ce qui lui donne un air gauche et embarrassé; sa voix est un soprano brillant et égal, si ce n'est dans les notes hautes, qui sont un peu dures. La première impression avait été très favorable à Mlle Toso; on croyait qu'avec ses moyens naturels et du travail elle pourrait devenir une habile cantatrice; malheureusement, pendant toute la saison, on a retrouvé chez elle les mêmes défauts, c'est-à-dire une mauvaise émission de voix, une entière ignorance des transitions, et une absence totale de cette dignité qui seule conduit au grand dans les arts. On a enfin acquis la certitude que Mlle Toso ne sera jamais une grande cantatrice. Guibilei a aussi débuté dans *Pietro l'Eremita*, par le rôle de l'ermite; sa voix est agréable, ses manières sont décentes; il peut devenir un chanteur utile, mais la nature ne lui a pas donné ce qu'il faut pour être au premier rang.

Au mois d'avril, la *Gazza Ladra* a été représentée, et Galli a joué le rôle de Fernando. La réputation de cet artiste est établie, sa voix est étendue, et quand les sons ne

sont pas assez élevés pour devenir nasards, ce qui arrive quelquefois, ils sont pleins et doux. Il est très bon musicien, et son style sérieux indique un sentiment profond. On n'a point eu occasion de juger de son talent dans le genre bouffe, où, dit-on, il ne réussit pas moins bien que dans l'opéra seria.

Mme Pasta, dont la renommée a toujours été croissant depuis son dernier séjour en Angleterre, en 1824, est arrivée à Londres au commencement de mai. On a si souvent analysé le mérite de cette inimitable actrice, qu'il ne reste plus qu'à s'étonner qu'elle ne succombe point sous le poids de l'admiration qu'elle excite. Depuis la dernière saison, Mme Pasta a traversé l'Europe, depuis Londres jusqu'à Naples. On sait l'enthousiasme qu'elle a excité à Paris; peut-être a-t-elle eu moins de succès en Italie. Il est bien extraordinaire, et cependant il est vrai qu'à Naples, dans le rôle de Medée, elle n'a point été appréciée comme elle l'avait été par les froids habitans des capitales de la France et de l'Angleterre. On fut bientôt obligé de substituer à l'opéra de Mayer, *Niobé*[1], opéra nouveau de Paccini, qui réussit beaucoup mieux. Les forces de Mme Pasta sont en harmonie avec son talent. Elle est douée d'une énergie peu commune. Depuis son arrivée en Angleterre, à peine a-t-elle passé un seul jour sans chanter dans un, deux et trois concerts, nonobstant son service au théâtre. Cependant sa santé, sa fraîcheur, ne s'altèrent nullement. Elle supporte la fatigue avec tant de facilité, qu'elle est venue de Naples à Londres en 17 jours, et qu'elle a joué le quatrième après son arrivée.

La seule nouveauté de la saison a été l'opéra de *Marie Stuart, Regina de Scozia,* composé par Coccia, et représenté pour la première fois pour le bénéfice de Mme Pasta. La musique est savante et forte; mais il y règne peut-être trop d'uniformité. On n'y trouve point assez de variété, source unique d'effet. Le morceau qui se trouve dans la scène où Marie s'échappe du château de Fotheringay est

(1) Mme Pasta a chanté une scène de cet opéra au concert de l'académie royale; il a produit un grand effet.

le plus estimé de l'ouvrage, sans doute parce qu'il est d'un genre moins sombre que le reste.

Le caractère de Marie Stuart est historique. On sait qu'elle était douce, spirituelle et même un peu caustique, plutôt que majestueuse et imposante. La figure et les qualités théâtrales de Mme Pasta étaient-elles bien d'accord avec ce personnage? Il semble que dans cette pièce le poète et le musicien se soient plus attachés à proportionner leurs rôles aux moyens de leurs chanteurs qu'à dépeindre, d'une manière fidèle, le touchant original qu'ils devaient nous représenter. Ce drame fait briller les acteurs plutôt que les chanteurs. Dans la dernière scène, où Marie prend congé de sa suite, Mme Pasta a déployé tout son talent. Pendant la durée de l'air du comte de Leicester (chanté par Curioni), Marie est agenouillée, et demeure plongée dans une religieuse méditation : il est impossible d'imaginer rien de plus parfaitement beau que Mme Pasta dans cette attitude. Galli, Curioni et Mme Puzzi se sont montrés avec avantage dans cet opéra. Un air chanté par Galli est l'un des meilleurs morceaux de l'ouvrage.

Mlle Brambilla a paru dans le rôle d'*Arsace* de Sémiramide. Elle possède un fort beau contralto, est très jeune, et donne les plus grandes espérances. Elle a été entendue avec plaisir, même par ceux qui avaient vu ce rôle joué par Mme Pisaroni, l'une des plus grandes cantatrices de l'Italie.

Mme Brizzi a si complètement échoué dans *Ricciardo e Zoraide*, qu'après avoir dit qu'elle a une voix de contralto il ne reste plus rien à ajouter.

Les chanteurs qui ont fixé leur séjour en Angleterre sont quelquefois comme éclipsés par l'attention qu'on accorde aux nouveaux venus; il serait toutefois injuste de les passer sous silence. Le talent naturel de Mme Caradori Allan s'est développé par le travail et l'exercice. Sa voix a gagné en volume et en qualité, jamais peut-être aucune cantatrice n'a été plus aimée du public. Des prodiges tels que Mmes Catalani et Pasta sont écoutés avec admiration; Mme Caradori se recommande par des qualités moins brillantes, mais

elle plaît. A l'Opéra, dans les concerts, dans la capitale, et dans les provinces, sur le théâtre et dans l'église, on l'écoute avec plaisir, et pendant que ses talens charment le public, ses vertus privées la rendent chère à sa famille et à ses amis. Curioni jouit également de l'estime due à son talent et à sa bonne conduite. De Begnis, qui dans cette saison a été fort peu employé, à cause du séjour de Galli et de Zuchelli, doit néanmoins être considéré comme le meilleur chanteur bouffe qu'il y ait eu en Angleterre. Dans un concert où il a chanté avec Galli, on a été surpris du volume de voix qu'il a déployé. Il est vrai qu'on s'apercevait qu'il faisait beaucoup d'efforts pour soutenir la comparaison d'une manière avantageuse.

Pendant la saison dernière, lorsque le théâtre Italien était sous la direction de Velluti, on a représenté douze opéras dont sept étaient de Rossini; cette année on en a donné dix, au nombre desquels il y en a six du célèbre maestro. Les quatre autres ont été choisis plutôt pour la convenance des chanteurs qu'en raison de la beauté de la musique. Aucun nouveau compositeur habile ne se montrant, Rossini occupe toujours le premier rang. Il est seulement fâcheux que son indolence l'empêchant de travailler, oblige à représenter toujours les mêmes ouvrages. On remarque toutefois dans cette saison ce qu'on n'a point vu dans beaucoup d'autres, un opéra composé dans ce pays et exprès pour ce théâtre. Autrefois il y avait une condition essentielle qui obligeait le directeur à engager un *Maestro* pour écrire exprès pour les chanteurs attachés au théâtre; mais depuis Bianchi, on ne se rappelle point que cette règle ait été observée. Liverati écrivit, il est vrai, il y a quelques années, un opéra intitulé *Gastone e Bayardo*, et Rossini s'engagea à composer *Ugo re d'Italia;* mais il ne tint pas sa parole. On ne saurait cependant trop insister sur l'avantage d'avoir un compositeur distingué attaché au théâtre; cela encourage les talens, excite l'émulation et influe sur les chanteurs qui ont quelquefois besoin d'être guidés dans leurs travaux. On pourrait quelquefois les ramener à la simple et belle expression des anciens maîtres,

dont Mme Pasta, et surtout Velluti, ont fait goûter le charme.

Il faut maintenant s'occuper un peu de l'opéra anglais, (the english opera-house). M. Arnold, qui porte un nom bien connu parmi les compositeurs anglais, et qui lui-même est un habile musicien, dirige avec soin cet établissement qui lui appartient. On a représenté sur ce théâtre le *Freyschütz* de Weber, *Tarare*, et l'*Oracle* de Winter, chantés par MM. Sapio, Phillips et Miss Paton. L'*Oracle* a obtenu un grand succès musical.

Les théâtres d'hiver ont aussi redoublé de zèle. A *Covent-Garden*, sir Georges Smart s'est attaché plutôt à une amélioration générale, qu'à la représentation d'un grand nombre d'ouvrages nouveaux. On a remarqué plus d'ensemble, plus d'énergie et d'expression dans l'exécution générale de la musique ; les principaux ouvrages joués sont : la reprise de *the Castle of Sorrente* (le Château de Sorrente); une traduction de *la Dame blanche*, musique de Boieldieu, et *le Sacrifice interrompu* de Winter. Les meilleurs chanteurs étaient M. Sapio et Miss Paton, mais cette dernière à la fin de la saison abandonna Covent-Garden pour passer à *Drury-Lane*. On a donné souvent aussi l'*Oberon* de *Weber*, ouvrage qui gagne à être entendu. L'ouverture a été plusieurs fois redemandée, ce qui prouve en faveur de l'exécution.

Le théâtre de Drury-Lane a passé sous la direction de M. Price, américain. M. Braham est demeuré chargé de la partie musicale. M. Horn, Miss Stephens et Miss Graddon sont restés attachés au théâtre. Mistress W. Geesin, qui avait paru sur les théâtres d'été, il y a quelques années, a été engagée à Drury-Lane ; elle a débuté au commencement du mois de novembre dans un opéra composé par M. Wade, intitulé : *The two houses of Grenada* (les deux maisons de Grenade). *La Dame blanche* a été donnée dans le mois d'octobre, avec le plus brillant succès.

Mistress Geesin possède une jolie voix de soprano, douce et juste. Lors de ses premiers débuts, elle avait de la facilité et chantait avec une grande simplicité, elle a reçu depuis cette époque des leçons de Crivelli, et elle en a profité.

La musique de l'opéra de M. Wade est simple et agréable.

Vers la fin de la saison, on a représenté un nouvel opéra de Bishop intitulé : *the Englishman in London* (l'Anglais à Londres), mais il n'a réussi que médiocrement. Le grand succès de l'année a été obtenu par *il Turco in Italia* de Rossini arrangé pour la scène anglaise par M. Rophino Lacy. Le rôle de *Turc* était rempli par M. Braham, et celui de *Fiorilla* par miss Fanny Ayton. Cette pièce toute italienne, cette musique vive, brillante et toute Rossinienne, transportée et reçue sur le vieux Drury-Lane, prouve mieux que de vains discours les progrès du bon goût en Angleterre.

M. Bishop a eu cette année l'entreprise des oratorios; il a loué deux maisons dans lesquelles on donnait des représentations alternativement. Par ce moyen il a évité toute concurrence. Les oratorios étaient exécutés par les principaux chanteurs des théâtres anglais, auxquels s'étaient réunis miss Farrar, madame Cornega, M. Horncastle et M. E. Taylor. Madame Toso et Zuchelli ont aussi chanté à quelques représentations. On a exécuté dans ces soirées plusieurs morceaux nouveaux, entre autres un offertoire d'Eybler, compositeur de Vienne, une cantate sacrée de Weber, plusieurs morceaux choisis du *Freyschütz* et de *Fidelio* de Beethoven. A ces nouveautés on a joint le *Messie*, et plusieurs autres morceaux de Handel, de Mozart, d'Haydn et de Beethoven. Cette musique sérieuse était entremêlée de quelques ballades nouvelles, en moins grande quantité toutefois que les années précédentes. Il est à désirer que ces soirées soient toujours aussi bien dirigées, elles propagent le goût de la musique en Angleterre, on y entend les meilleurs artistes nationaux et étrangers et même quelques amateurs, tels par exemple que M. Taylor, qui possède une très belle voix de basse et une fort bonne méthode.

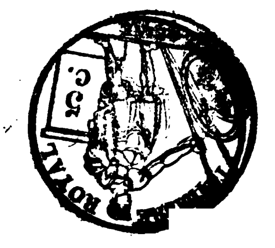
Les concerts connus sous le nom de *the antient concerts*, se sont donnés avec le même soin que les années précédentes. Il y a en a eu douze, dirigés chacun par un grand seigneur. Le premier l'était par l'archevêque d'York pour son altesse royale le duc de Cumberland; le second par

le même, pour le duc de Cambridge; le troisième, par le comte de Darnley, etc. La musique qu'on y a exécutée était de Mozart, de Handel, de Gluck, de Cimarosa et autres grands compositeurs dont le nom seul est un éloge.

Les concerts philarmoniques ont commencé le 13 février. Tout le monde connaît la supériorité de ces réunions, où l'exécution et le choix des morceaux sont également satisfaisans; les chefs-d'œuvre des grands maîtres ont été exécutés par Zuchelli, Galli, M. Braham, Mmes Caradori, Cornega, Miss Stephens, Mme Stockhausen, Mrs Moschelès, Cramer, Lindley, Begrez, de Beriot, etc., etc. Les concerts étaient conduits alternativement par MM. Cramer, Bishop, Spagnotteli, Attwood, Mori et Kiesewetter. Il est impossible d'imaginer une exécution plus parfaite, et un enthousiasme plus vrai, que celui de tous les élus qui assistèrent à ces assemblées musicales. Dans le premier concert la symphonie héroïque de Beethoven a été exécutée en l'honneur du duc d'York. Peut-être aurait-il mieux valu choisir la marche funèbre du même compositeur. M. Schlesinger, élève de Ries, a joué un concerto de piano avec beaucoup de talent; dans le cinquième, M. Moschelès s'est fait entendre dans un concerto de sa composition. Ce morceau a paru aussi bien fait que parfaitement exécuté; plus on entend ce grand pianiste, plus on est frappé de la supériorité de son talent. Jamais l'oreille la moins sensible à la musique n'aurait pu dire après avoir entendu M. Moschelès : *sonate, que me veux-tu?* MM. Litz et de Beriot ont été entendus dans le sixième concert. Le premier paraît réaliser les espérances qu'il avait fait concevoir; quant au second, il mérite tous les éloges, son jeu est doux, expressif, pur et brillant. Une légère blessure à la main l'avait empêché de jouer le concerto qu'il avait préparé, et le morceau *plus aisé* qu'il a exécuté a cependant paru être encore d'une extrême difficulté. L'ouverture de *the Ruler of the spirits* composition extraordinaire de l'auteur du *Freyschütz* et d'*Oberon*, a été entendu avec un grand intérêt. Depuis l'ouverture du Freyschütz, aucun morceau de musique instrumentale n'avait fait autant de plaisir.

Les concerts de l'académie royale dirigés par sir Georges Smart ont dû satisfaire les auditeurs; ainsi que les précédens, ils ont été bien exécutés. Il est cependant à regretter que la liste des souscripteurs ait été moins nombreuse qu'elle ne l'était la saison dernière. Cet établissement qui fait le plus grand honneur à l'Angleterre, a besoin de fonds considérables pour se soutenir; il faut espérer que les amateurs ne l'abandonneront pas. *The antient concert* s'attache à la conservation d'un style particulier; les concerts philarmoniques recherchent le perfectionnement de la musique instrumentale; ceux de l'académie royale embrassent toutes les parties, et n'en négligent aucune.

Les concerts particuliers ont été très fréquens, trop fréquens; ils se nuisent les uns aux autres. Les chanteurs ne peuvent y suffire, comment pourraient-ils trouver la force de chanter dans une même journée à deux ou trois concerts? et cela tous les jours. Il en résulte souvent une déception pour le public. Craignant de désobliger leurs camarades, les artistes promettent de jouer ou de chanter, quelquefois sans en avoir l'intention bien déterminée; et le public, attiré par des noms bien connus, ne trouve rien de ce qu'il est venu chercher. Dans l'intérêt même des artistes, les concerts à bénéfice devraient être moins nombreux. Ils en deviendraient plus attrayans et plus productifs.



DIZIONARIO E BIBLIOGRAPHIA DELLA MUSICA,

(Dictionnaire et Bibliographie de la Musique),

PAR LE DOCTEUR LICHTENTHAL[1].

Chaque art, chaque science, ont leur vocabulaire; celui de la musique est le plus étendu, parce qu'il est à la fois une science et un art; parce que ses formes et son langage ont varié à l'infini depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, et parce qu'elle embrasse une prodigieuse quantité d'élémens, tant dans sa théorie que dans sa pratique.

La multiplicité des objets, et la difficulté d'établir entre eux l'enchaînement nécessaire, sont vraisemblablement les causes de l'état d'imperfection dans lequel les dictionnaires de cet art sont restés, quoique de nombreuses tentatives aient été faites en divers pays et à diverses époques pour en rédiger selon toutes les conditions. Eh! comment en serait-il autrement? les meilleurs musiciens ne sont même point d'accord sur le but, la forme et l'utilité d'un dictionnaire de musique. Les uns, assez instruits pour n'avoir pas besoin de chercher la science dans des articles détachés qui manquent toujours de liaison, veulent qu'un ouvrage de ce genre ne contienne que des définitions de mots, et de courtes explications des objets; les autres, et c'est le plus grand nombre, désirent qu'un dictionnaire puisse suppléer à leur défaut de savoir, et leur donne, dans des traités par ordre alphabétique, des connaissances qu'ils sont certains de retrouver à volonté, et qu'ils ne sont point obligés de graver dans leur mémoire. Mais tous veulent que l'ouvrage soit peu volumineux, et c'est là le difficile. Je crois que la sécheresse d'une simple nomenclature et l'excès des développemens sont des dé-

(1) Milan, Antoine Fontana, 1826, 4 vol. in-8°.

fauts qu'on doit éviter avec un soin égal, car ce qu'on doit chercher en toute chose, c'est l'utilité; or, de simples définitions ou des explications trop succinctes ne peuvent instruire le lecteur, et des articles, quelque étendus qu'ils soient, ne peuvent remplacer un livre méthodique, parce que le défaut d'ordre logique est le vice radical de tout dictionnaire.

La rédaction du plus ancien vocabulaire de musique date de 1470; il est intitulé : *Terminorum musicæ diffinitorium,* titre qui indique clairement sa forme et son but. Jean *Tinctor* ou *Tinctoris,* chapelain et chanteur du roi de Sicile, né à Nivelle, dans le Brabant, en est l'auteur. On en a plusieurs manuscrits, et une édition du quinzième siècle, que Burney croit avoir été imprimée à Naples en 1474. Forkel et Lichtenthal l'ont réimprimée dans leurs bibliographies musicales.

Plus de deux siècles s'étaient écoulés depuis la publication de ce dictionnaire, lorsqu'il en parut deux à la fois, l'un en Allemagne, l'autre en France. Janowka, organiste à Prague, né à Kuttemberg en Bohême, fut l'auteur du premier, qui a pour titre : *Clavis et thesaurum magnæ artis musicæ, seu elucidarium omnium fere rerum ac verborum, etc.* Prague, 1701, in-8° de 324 pages. L'autre est l'ouvrage de Sébastien de Brossard, maître de chapelle à la cathédrale de Meaux. Quoique bien imparfait, il méritait l'estime des artistes parce que c'était le premier ouvrage de ce genre, et parce qu'on y trouvait une foule de choses utiles. La première édition parut en 1701, sous le titre de *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et français, les plus usités dans la musique, etc.* Paris, Ballard, in-fol°. Plusieurs éditions publiées jusqu'en 1730, attestent l'utilité de ce livre.

Mais enfin les progrès de la musique idéale et la publication de plusieurs systèmes d'harmonie avaient successivement étendu le vocabulaire, et finirent par rendre le dictionnaire de Brossard insuffisant. En 1768, parut celui de Rousseau. Ce grand écrivain était bien moins bon mu-

sicien que Brossard; mais il avait l'avantage de venir après lui, et, quoiqu'il fût dépourvu des qualités nécessaires pour bien faire un pareil travail, tout en profitant de celui de son devancier, il fit mieux que lui.

Tout ce qui est historique ou moral est bien dans le *Dictionnaire de musique* de Rousseau; mais l'ignorance de l'auteur dans la théorie et dans la pratique de cet art se manifeste à chaque page; aussi peu d'années s'écoulèrent-elles avant qu'on s'aperçût de la nécessité d'améliorer son travail. Ginguené, Framery, l'abbé Feytou, et quelques autres, entreprirent cette tâche au commencement de la révolution pour l'*Encyclopédie méthodique*; mais bientôt leur travail fut interrompu par suite des troubles politiques. Continué depuis par M. de Momigny, il a paru en 1818, 2 vol. in-4°. Quoique très étendu, ce dictionnaire ne mérite aucune estime; par une singularité qui n'a point d'exemple, chacun des auteurs qui ont travaillé à sa rédaction emploie une partie de son travail à démontrer que ses collaborateurs ne savent ce qu'ils disent. Le dernier en date n'a eu d'autre but que de développer un système dont il est l'inventeur, mais qui n'a point été adopté.

Un prétendu dictionnaire de musique, qui a paru en 1788, sous le nom de Meude-Monpas, ne mérite pas qu'on en parle. Celui de M. Castil-Blaze est trop connu pour que j'aie besoin de l'analyser, je dirai seulement que dans sa forme, il est le plus utile de ceux qui ont été écrits en France. M. Castil-Blaze n'a voulu faire que le dictionnaire de la musique moderne; c'est donc à tort qu'on lui a reproché de n'avoir point complété son vocabulaire.

Il reste à faire un *Dictionnaire universel de la musique*, pour la France; depuis long-temps je rassemble des matériaux pour cet objet, mais j'ignore si j'aurai jamais le temps d'exécuter mon projet.

L'Allemagne, si riche en littérature musicale, si abondamment pourvue en tout genre, possède aussi plusieurs dictionnaires de musique. Outre celui de Janowka, dont j'ai parlé, elle a, 1° celui de Walther (*Alte und neue musikalische Bibliothek, oder musikalisches Lexicon, etc.*

Leipsick, 1732, in-8°), ouvrage excellent pour le temps où il a paru, mais dont la suite n'a malheureusement point été publiée; 2° celui qui a été imprimé à Chemnitz, chez Stœssel, sous le titre de *Kurzgefasstes musikalisches Lexicon, etc.*, en 1737, et que Matheson appelle un extrait mutilé de celui de Walther; 3° le dictionnaire abrégé de Weimar (*Musikalisches Handwœrterbuch, etc.*), 1786, in-8°; 4° celui de Wolf (*Kurzgefasstes musikalisches Lexicon*), Halle, 1787, 1792 et 1803, in-8°; 5° le petit dictionnaire de Knecht (*Kleines alphabetisches Wœrterbuch der vornehmsten und interessantesten Artikel aus der musikalischen Theorie*), Ulm, 1795, in-8°; 6° et enfin celui de Koch, le meilleur de tous et le plus utile (*Musikalisches Lexicon, welches die theoretische und practische Tonkunst encyclopedisch bearbeitet, etc.*) Francfort-sur-le-Mein, 1802, grand in-8°. Le même auteur en a publié un moins étendu, sous le titre de *Kurzgefasstes Handwœrterbuch der Musik, etc.* Leipsick, 1807, 393 in-8°, qu'il ne faut pas prendre pour un abrégé du premier; car c'est un ouvrage absolument différent. M. Godfroi Weber, l'un des plus savans musiciens de l'Allemagne, est maintenant occupé de la rédaction d'un grand dictionnaire de musique, dans lequel il se propose d'éviter les défauts qu'on peut reprocher a celui de Koch. On doit tout attendre d'un artiste aussi distingué que M. Weber.

Les Anglais ont trois dictionnaires de musique; le premier, publié sous le nom de *Grassineau*, n'est qu'une traduction de celui de Brossard (*A musical dictionary, etc.* Londres, 1740, in-8°); le second, sous le nom de *Hole*, est une imitation du mauvais ouvrage de Monpas; le troisième, composé par Busby, n'est qu'un livre médiocre. Un prospectus avait annoncé il y a quelques années un dictionnaire complet de cet art, en deux volumes in-4°, auquel M. Clementi et d'autres musiciens instruits devaient prendre part; mais il ne paraît pas que cette entreprise ait été suivie.

La Hollande a le dictionnaire de musique de Reynvaan (*Muzykaal Kunst-woordenboek, etc.* Amsterdam, 1795,

2 vol. in-8°), et la Suède a celui d'Envalson (*Swenskt musikalisht Lexikon efter grekiska, latinska, italienska och franska Spræchen;* Stockolm, 1802, in-8°); mais il ne paraît pas qu'un livre de ce genre ait jamais été publié dans les autres pays du nord, en Espagne, ni en Portugal.

L'Italie ne fut pas plus riche en ce genre jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle; mais, en 1810, un musicien de Venise, nommé *Gianelli,* fit paraître un dictionnaire en trois petits volumes in-12, sous ce titre: *Dizionario della musica sacra e profana, che contiene la spiegazione delle voci, e quanto di teoria, di erudizione, etc.; è spettante alla Musica, con alcune degli stromenti antichi e moderni, e delle personne che si distinsero in Italia, e nei paesi stranieri in quest' arte.* Quoique de peu de valeur, cet ouvrage a été réimprimé en 1820, à Venise, chez Santini.

M. Lichtenthal, docteur en médecine, et amateur de musique distingué, né à Presbourg, en Hongrie (en 1780), et fixé en Italie depuis long-temps, vient d'enrichir la littérature italienne d'un nouveau dictionnaire, qu'on peut considérer comme un des meilleurs livres sur cette matière; il est intitulé: *Dizionario e bibliographia della musica;* Milan, Fontana, 1826, 4 vol. in-8° [1]. Une érudition rare, une connaissance profonde de la théorie et de la pratique de la musique, un style simple et convenable

(1) Le docteur Lichtenthal était déjà connu dans le monde musical par un traité de l'influence de la musique sur le corps humain, et de son influence dans les maladies, publié en allemand sous ce titre: *Der musikalische Arzt*, oder: *Abhandlung von dem Einflusse der Musik auf den menschlichen Kærper;* Vienne, 1807, in-8° de 107 pages. On en a donné une traduction italienne à Milan, en 1811. On a aussi du même auteur: 1° *Cenni biografici intorno al celebre maestro W. A. Mozart, estratti da datti autentici.* Milan, Silvestri, 1814, 40 pages in-8°; 2° *Harmonik für Damen, oder: Kurze Anweisung die Regeln des Generalbasses auf eine leicht fassliche Art zu erlernen* (Harmonie pour les dames, ou instruction abrégée sur les règles de l'accompagnement, etc.); Vienne, 1806, 21 pages in-fol. obl; 3° *Orpheik, oder: Anweisung die Regeln der Composition auf eine leichte und fassliche Art zu erlernen* (Orphée, ou instruction sur les règles de la composition, etc.) Vienne, 1807, 23 pag. in-fol. obl. et 42 pages d'exemples.

à un livre de cette espèce, et une proportion bien établie entre les articles du dictionnaire de musique, en raison de leur importance, sont les qualités principales qui recommandent cette production à l'attention publique.

L'ouvrage se divise en deux portions distinctes et indépendantes l'une de l'autre, bien qu'elles concourent toutes deux à compléter le système des connaissances musicales. La première partie, qui est renfermée dans les deux premiers volumes, contient le dictionnaire de musique; la seconde est relative à la bibliographie de cet art.

Le dictionnaire de musique de M. Lichtenthal me paraît tenir précisément le juste milieu, dont j'ai parlé, entre les recueils de traités par ordre alphabétique et les nomenclatures sèches et arides. Quoique pourvu d'un savoir très étendu, l'auteur n'affecte pas de le montrer dans des développemens trop étendus; il se borne à expliquer clairement la nature de chaque terme, son usage et ce qui s'y rapporte. Son but est d'être utile; il remplit sa mission. Comme la plupart des auteurs Allemands qui ont écrit sur la musique, M. Lichtenthal s'attache avec soin à la partie philosophique de l'art qu'on appelle *Æsthétique*, c'est-à-dire aux rapports de la musique avec les affections morales, avec les institutions sociales, et avec le jeu des passions. Cette espèce de science particulière, d'autant plus étendue qu'elle repose moins sur des idées positives et finies, n'entraîne cependant point l'auteur du nouveau dictionnaire hors des bornes de son sujet : les articles qui s'y rapportent sont travaillés avec soin, mais ne s'écartent point de la concision nécessaire dans un dictionnaire.

Pour les articles historiques, M. Lichtenthal a suivi à peu près la méthode de Ginguené, consistant à placer sous le nom d'un peuple quelconque tout ce qui a rapport à sa musique. Ainsi, au mot *Italia (brevi cenni storici musicale sull')* il donne une histoire abrégée de toutes les parties de la musique dans ce pays si intéressant par ses écoles, ses compositeurs, ses chanteurs, ses instrumentistes et ses écrivains. Le même système est suivi pour tous les peuples. Les détails qui n'ont pu trouver place dans

ces articles généraux, sont donnés dans les articles particuliers tels que ceux des instrumens, du chant, des systèmes, etc.

La théorie de la composition et celle de l'harmonie, sur lesquelles reposent les articles qui s'y rapportent, sont conformes aux principes des anciennes écoles d'Italie. Quoique peu étendus, ces articles donnent une connaissance suffisante de l'art et de ses procédés; je dis suffisante, parce que l'auteur d'un dictionnaire doit moins s'occuper d'enseigner les procédés de l'art que d'en donner une idée claire et précise.

Une autre partie du travail de M. Lichtenthal qui ne me paraît pas moins louable, c'est l'exposé de la doctrine du rapport des sons, de l'acoustique et de toute la partie physique et mathématique de la théorie musicale. Sous ce rapport, il me semble qu'aucun autre ouvrage ne l'emporte pour la clarté unie à la concision.

Sauf quelques erreurs de date peu importantes, je crois donc que le dictionnaire de M. Lichtenthal est le plus complet et le meilleur qui ait été publié jusqu'à ce jour, et je ne doute pas qu'il n'obtienne un grand succès. Depuis longtemps il n'avait point paru en Italie de livre aussi bien fait et aussi utile, et jamais peut-être il n'en fut publié de plus à propos, pour y ranimer le goût de la musique, car l'art musical ne vit plus guère que de souvenir dans son ancienne patrie. Nous devons en croire à cet égard M. Lichtenthal lui-même lorsqu'il dit :

« Conviene però confessare che in oggi l'Italia non è più « quella de' secoli passati rispetto ai compositori, ai can« tanti ed agli autori didattici e la buona musica di chiesa « è or mai quasi del tutto scomparsa. »

L'immensité d'écrits qui a été publiée sur la musique est telle, que la connaissance et la classification des livres de cette nature forment une science très étendue. On pourra le concevoir quand on saura que le nombre des auteurs qui ont écrit sur cet art s'élève à près de dix mille. Le savant Forkel a composé sur cette science un ouvrage excellent qui a pour titre : *Allgemeine Litteratur der Musik*,

etc. (littérature générale de la musique), Leipsick, Schwickert, 1790, in-8°. M. Lichtenthal dans la seconde partie de l'ouvrage qui est l'objet de cet article, et qui a pour titre *Bibliographia della musica*, a non-seulement traduit le livre de Foskel, mais il l'a considérablement augmenté, l'a continué jusqu'aujourd'hui, en a corrigé les erreurs, et a mieux coordonné quelques parties accessoires. En un mot, il en a fait un des livres les plus utiles et les mieux rédigés qu'on ait sur cette matière intéressante.

Déjà ce livre jouit d'une réputation honorable en Allemagne; il ne peut tarder d'en acquérir une semblable en France dès qu'il s'y sera répandu. Les artistes et les amateurs apprendront sans doute avec plaisir qu'on peut s'en procurer des exemplaires chez M. Mongie, libraire, boulevard des Italiens.

FÉTIS.

BIOGRAPHIE.

DALAYRAC (NICOLAS), compositeur dramatique, naquit à Muret en Languedoc, le 13 juin 1753. Dès son enfance, un goût passionné pour la musique se manifesta en lui; mais son père, subdélégué de la province, qui n'aimait point cet art, et qui destinait le jeune Dalayrac au barreau, ne consentit qu'avec peine à lui donner un maître de violon, qui lui fit bientôt négliger le digeste et ses commentateurs. Le père s'en aperçut, supprima le maître, et notre musicien n'eut d'autre ressource que de monter tous les soirs sur le toit de la maison, pour étudier sans être entendu. Les religieuses d'un couvent voisin trahirent son secret; alors ses parens, vaincus par tant de persévérance, et craignant que cette manière d'étudier n'exposât les jours de leur fils, lui laissèrent la liberté de suivre son penchant. Désespérant d'en faire un jurisconsulte, on l'envoya à Paris, en 1774, pour être placé dans les gardes du comte d'Artois. Arrivé dans cette ville, Dalayrac ne tarda point à se lier avec plusieurs artistes, et particulièrement avec Langlé, élève de Caffaro, qui lui enseigna l'harmonie. Ses premiers essais furent des quatuors de violon, qu'il publia sous le nom d'un compositeur italien. Poussé par un goût irrésistible vers la carrière du théâtre, il écrivit, en 1781, la musique de deux opéras comiques, intitulés le *Petit souper* et le *Chevalier à la mode*, qui furent représentés à la cour, et qui obtinrent du succès. Enhardi par cet heureux essai, il se hasarda sur le théâtre de l'Opéra-Comique, et débuta, en 1782, par l'*Éclipse totale*, qui fut suivie du *Corsaire*, en 1783. Dès lors, il se livra entièrement à la scène française; et dans l'espace de vingt-six ans, ses travaux, presque tous couronnés par le succès, s'élevèrent au nombre de cinquante-six opéras. En voici la liste avec les dates : *L'Éclipse totale*, 1782 ; *le Corsaire*, 1783 ; *les Deux tuteurs*, 1784 ; *la Dot ; l'Amant*

statue, 1785; *Nina*, 1786; *Azémia; Renaud d'Ast*, 1787; *Sargines*, 1788; *Raoul de Créqui; les deux Petits Savoyards; Fanchette*, 1789; *la Soirée orageuse; Vert-Vert*, 1790; *Philippe et Georgette; Camille, ou le Souterrain; Agnès et Olivier*, 1791; *Élise-Hortense; l'Actrice chez elle*, 1792; *Ambroise, ou Voilà ma journée, Roméo et Juliette; Urgande et Merlin; la prise de Toulon*, 1793; *Adèle et Dorsan*, 1794; *Arnill; Marianne; la Pauvre Femme*, 1795; *la Famille américaine*, 1796; *Gulnare, la Maison isolée*, 1797; *Primerose; Alexis, ou l'Erreur d'un bon Père; le Château de Monténéro; les Deux mots*, 1798; *Adolphe et Clara; Laura; la Leçon, ou la Tasse de glace*, 1799; *Catinat; le Rocher de Leucade; Maison à vendre*, 1800; *la Boucle de cheveux; la Tour de Neustadt*, 1801; *Picaros et Diego*, 1803; *Une Heure de mariage; la Jeune Prude*, 1804; *Gulistan*, 1805; *Lina, ou le Mystère*, 1807; *Koulouf, ou les Chinois*, 1808; *le Poète et le Musicien*, 1811. En 1804, il avait donné à l'Opéra un ouvrage intitulé : *Le Pavillon du Calife*, en un acte; depuis sa mort, on a arrangé cette pièce pour le théâtre Feydeau, où elle a été représentée en 1822, sous le titre du *Pavillon de Fleurs*.

Dalayrac avait le mérite de bien sentir l'effet dramatique, et d'arranger sa musique convenablement pour la scène. Son chant est gracieux et facile, surtout dans ses premiers ouvrages; malheureusement ce ton naturel dégénère quelquefois en trivialité. Nul n'a fait autant que lui de jolies romances et de petits airs devenus populaires, genre de talent nécessaire pour réussir auprès des Français, plus chansonniers que musiciens. Son orchestre a le défaut de manquer souvent d'élégance; cependant il donnait quelquefois à ses accompagnemens une couleur assez heureuse : tels sont ceux de presque tout l'opéra de *Camille*, de celui de *Nina*, du chœur des matelots d'*Azémia*, et de quelques autres. On peut lui reprocher d'avoir donné souvent à sa musique des proportions mesquines; mais ce défaut était la conséquence du choix de la plupart des

pièces sur lesquelles il écrivait, pièces plus convenables pour faire des comédies ou des vaudevilles que des opéras. Que faire, en effet, sur des ouvrages tels que *les Deux tuteurs, Philippe et Georgette, Ambroise, Marianne, Catinat, la Boucle de cheveux, Une Heure de mariage, la Jeune Prude,* et tant d'autres? Dalayrac était lié avec quelques gens de lettres qui ne manquaient pas de lui dire, en lui remettant leur ouvrage : *Voici ma pièce, elle pourrait se passer de musique; ayez donc soin de ne point en ralentir la marche.* Partout ailleurs, un pareil langage eût révolté le musicien; mais, en France, le public se connaissait en musique comme les poètes, et pourvu qu'il y eût des chansons, le succès n'était pas douteux. C'est à ces circonstances qu'il faut attribuer le peu d'estime qu'ont les étrangers pour le talent de ce compositeur, et l'espèce de dédain avec lequel ils ont repoussé ses productions. Ce dédain est cependant une injustice; car on trouve dans ses opéras un assez grand nombre de morceaux dignes d'éloges. Presque tout *Camille* est excellent; rien de plus dramatique que le trio de la cloche au premier acte, le duo de Camille et d'Alberti, et les deux premiers finales. La couleur de *Nina* est sentimentale et vraie; enfin l'on trouve dans *Azémia*, dans *Roméo et Juliette*, et dans quelques autres opéras, des inspirations très heureuses.

Deux pièces de Dalayrac, *Nina* et *Camille*, ont été traduites en italien, et mises en musique, la première par Paisiello, et la seconde par M. Paër; et comme on ne peut se défendre de comparer des choses faites dans des systèmes très différens, et qui n'ont point d'analogie dans l'objet qu'on s'est proposé, les journalistes n'ont pas manqué d'immoler Paisiello à Dalayrac, et d'exalter l'œuvre du musicien français aux dépens de celle du grand-maître italien. Sans doute la *Nina* française est excellente pour le pays où elle a été faite; mais le chœur *Dormi o cara*, l'air de Nina au premier acte, l'admirable quatuor *Come! partir!* et le duo de Nina et de Lindoro, sont des choses d'un ordre si supérieur, que Dalayrac, entraîné par ses

habitudes, et peut-être ses préjugés, n'eût pu même en concevoir le plan. Il est vrai que le public parisien a pensé long-temps comme ses journalistes; mais ce n'est pas la faute de Paisiello.

Le talent estimable de Dalayrac était rehaussé par la noblesse de son caractère. En 1790, au moment où la faillite du banquier Savalette de Lange venait de lui enlever le fruit de dix ans de travaux et d'économie, il annula le testament de son père, qui l'instituait son héritier, au préjudice d'un frère cadet. Il reçut en 1798, sans l'avoir sollicité, le diplôme de membre de l'académie de Stockholm, et quelques années après, fut fait chevalier de la Légion d'honneur lors de l'institution de cet ordre. Il venait de finir son opéra du *Poète et du Musicien*, qu'il affectionnait, lorsqu'il mourut à Paris, le 27 novembre 1809, sans avoir pu mettre en scène ce dernier ouvrage. Il fut inhumé dans son jardin, à Fontenay-sous-Bois. Son buste, exécuté par Cartellier, a été placé dans le foyer de l'Opéra-Comique, et sa vie, écrite par R. C. G. P. (René-Charles Guilbert Pixérécourt), a été publiée à Paris, 1810, un vol. in-12.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

La première représentation du *Siège de Corinthe* a eu lieu au théâtre royal de Bruxelles le 21 août; cet ouvrage a obtenu le plus brillant succès. L'exécution en a été parfaite, et la mise en scène fait le plus grand honneur à M. Langle, directeur du théâtre. On y représentera Moïse, avant le départ de la cour.

ANNONCES.

Duo à quatre mains pour le forté-piano sur la romance de Wallace (*Loin du tumulte de la guerre*), musique de M. Catel, dédié à mesdemoiselles Mary et Emma Sullivan par C. L. Rhein, op. 25. Prix 7 fr. 50 c., à Paris, chez A. Petit, successeur de M. Ch. Laffillé, éditeur de musique, rue Vivienne, n° 6, au coin de la galerie.

Nocturne et variations concertantes pour piano et violon, sur la prière de Moïse de Rossini, dédiées à madame la marquise Ducrest, par L. Rhein, op. 26. Prix 7 fr. 50 c., à Paris, chez E. Troupenas, successeur de madame veuve Nicolo, éditeur du répertoire des opéras français, avec accompagnement de piano, rue de Ménars, n° 3.

Nous donnerons dans un prochain numero l'analyse de ces deux ouvrages.

—*Musique religieuse*. Cent cantiques chrétiens à deux et à trois voix; paroles et musique de M. Malart. Prix: 30 fr. brochés.

Ave regina, musique de M. Drocurt. . . . 2 fr. 50 c.
Alma redemptoris. . . . . 2 fr.
Beati qui habitant. . . . . 2 fr.
Stabat mater. . . . . 6 fr.
Veni, sancte spiritus. . . . . 2 fr.

Tous ces morceaux avec accompagnement de piano ou d'orgue: tous faciles à exécuter dans les églises et dans les pensionnats, se vendent au magasin de musique de Pacini, boulevard des Italiens, n° 11.

— *L'Écho lyrique*, nouveau journal de chant, rédigé par MM. Pacini et F. Grast. Le prix de l'abonnement est de 25 francs par an.

Les envois seront faits *franco* par la poste.

La cinquième livraison de ce journal vient de paraître, elle contient les morceaux suivans :

Seconde-moi, ma Lyre, romance, musique de Grast.

Le Rendez-vous, musique de Brugnière.

Notturno per soprano e contratto nell' Andronico, musica di Mercadante.

On s'abonne à Paris chez Pacini, éditeur des œuvres de Beethoven, Cimarosa, Mozart et Rossini, boulevard des Italiens, n° 11.

A Genève, au magasin de musique de Grast, grande rue, n° 207.

—Les airs, duos et trios de *Giulietta e Romeo,* musique de Vaccai, sont gravés au magasin de Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard des Italiens, n° 11.

— *Journal d'Euterpe et des amateurs,* nouveau journal de chant, dédié à S. A. R. Madame la duchesse d'Angoulême. Quinzième année, neuvième livraison, n° 33 à 36.

A Paris, au bureau du *Jourat d'Euterpe,* chez P. Vaillant, rue Montmartre, n° 178, près le boulevard.

MUSICAL REMINISCENCES

OF AN OLD AMATEUR,

CHIEFLY RESPECTING THE ITALIAN OPERA IN ENGLAND,

For fifty years, from 1773 to 1823,

THE SECOND EDITION, CONTINUED TO THE PRESENT TIME.

(Réminiscences musicales d'un vieil amateur, concernant principalement l'opéra italien en Angleterre pendant cinquante années, depuis 1773 jusqu'en 1823; seconde édition, continuée jusqu'à ce jour[1]).

Ce petit volume a été écrit par le comte de Mount Edgecumbe. Il a été imprimé il y a trois ou quatre ans; mais il vient seulement d'être publié avec quelques additions. Il renferme des jugemens, fruits d'une longue expérience et des comparaisons entre les divers grands chanteurs qui ont charmé l'Italie et l'Angleterre pendant une période de cinquante années.

Lord Edgecumbe est, comme on s'y attend bien, *laudatur temporis acti*. Il exprime ouvertement son mépris pour la musique moderne, et son admiration pour la méthode des Pacchiarotti, des Farinelli, etc. Ce dernier sentiment est certainement partagé par tous ceux qui ont entendu les chanteurs de cette école.

« En écrivant ces réminiscences, dit le comte Edgecumbe, le souvenir du passé me procure plus de jouissances que ne peut m'en offrir le présent. Aimant la musique avec passion, j'ai vécu dans un temps que je considère comme une de ses plus florissantes périodes. Aujourd'hui le goût est changé; quelques amateurs anglais seulement, d'accord avec moi, aiment encore le bon vieux style, et les compositions de ces excellens maîtres, que le caprice a jetées de côté, mais que les juges éclairés doivent toujours considérer comme supérieures au clinquant de l'école moderne. Mes remarques paraîtront peut-

(1) Londres, W. Clarke.

être *old-fashioned* (surannées); mais s'il arrive qu'elles soient lues dans cinquante ans, on en reconnaîtra sans doute la vérité. Les formes brillantes qui sont à la mode aujourd'hui passeront, et l'on en reviendra à un style plus naturel. » Cette espérance du noble lord est-elle fondée? on aura peine à se le persuader en suivant les progrès de l'art musical jusqu'à nos jours. On sait que du temps de Palestrina, la musique en parties fut au moment d'être exclue de l'église, sous prétexte qu'elle était trop vive et trop légère pour célébrer dignement le service divin. Plus tard, Métastase censura le genre adopté de son temps, il exprime ainsi son mécontentement. « Les chanteurs du temps présent oublient complètement que leur but doit être d'imiter les accens humains, avec le nombre et l'harmonie. Au contraire, plus ils s'éloignent de la nature et plus ils se croient parfaits. Ils prennent pour modèles les rossignols, les cigales, et ils oublient les personnages qu'ils doivent représenter, et les passions qu'ils ont à exprimer. Quand ils ont *joué* une *symphonie* avec la gorge ils croient que l'art ne peut aller plus loin. Aussi le cœur des auditeurs reste-t-il toujours parfaitement tranquille. » Dans un autre passage le poète lyrique dit encore : « Les airs qu'on nomme *de bravoure*, et dont vous blâmez le trop fréquent usage constituent maintenant toute la force de notre musique, qui essaie de se séparer de la poésie. On ne cherche plus dans ces airs à exprimer la situation, les passions, le caractère du personnage, on se borne à imiter les violons et le gazouillement des oiseaux. On recueille alors les mêmes applaudissemens qu'un danseur de cordes, un bateleur, qui excite notre surprise par sa dextérité. La musique moderne, fière de ses succès, veut se révolter contre la poésie. Qu'elle y prenne garde néanmoins, les plaisirs qui ne touchent ni le cœur ni l'esprit sont de courte durée. » Ces passages furent écrits l'un en 1755 et l'autre en 1765. En 1796 le D. Burney, éditeur des œuvres de Métastase, y joignit la note suivante: « Si Métastase, il y a trente ans, était fatigué et ennuyé de l'abus des ornemens, que dirait-il maintenant? [illegible] a certainement fait de rapides progrès, depuis

le moment où il écrivait ces réflexion.» Le poète italien dans une lettre adressée à L. Mattei, fait les remarques suivantes, sur la musique des anciens. « Les sens sont soumis à de fréquentes variations, motivées par le changement d'habitudes, de lieux, etc.; la musique, qui agit si puissamment sur eux, doit subir nécessairement de nombreuses modifications. Peut-être les splendides banquets d'*Apicius*, seraient-ils repoussés aujourd'hui par nos plus robustes estomacs, peut-être le *Bacchi cura*, le *Falernus ager*, ces vins si recherchés jadis, seraient à peine jugés bons pour des esclaves. Le café, cette amère boisson, pire que le poison, selon Redi, est devenu un délicieux breuvage, en usage parmi presque tous les habitans du globe. De même, les airs qui ont charmé nos pères, nous paraissent aujourd'hui grossiers et insupportables; comment alors déterminer la perfection de la musique? cet art, en butte à tous les caprices de la mode, ne peut être soumis à des règles fixes et invariables. ».

Nous avons pensé que nos lecteurs ne seraient pas fâchés de connaître l'opinion de Métastase et celle du D. Burney sur le goût musical de leur époque. Revenons maintenant aux réminiscences du comte Edgecumbe. « Depuis vingt ans (dit le noble lord) j'ai cessé de prendre un vif intérêt à la musique, j'ai même passé plusieurs saisons sans entrer au théâtre. Les bons chanteurs disparaissaient et n'étaient point remplacés. Le style des compositions s'altérait; enfin, *l'âge d'or* des théâtres lyriques s'évanouissait. Depuis quelques années ma curiosité s'est réveillée, j'ai encore éprouvé quelque plaisir, je l'avoue; cependant je ne crois pas que jamais la musique nouvelle, ni les chanteurs modernes, puissent valoir ce que j'ai entendu autrefois. » Parmi les chanteurs qui ont excité son admiration se trouve Pacchiarotti. Il existe aujourd'hui peu de personnes qui aient entendu ce célèbre soprano; mais elles s'accordent toutes pour reconnaître que c'est, après Farinelli, le premier chanteur de l'Italie. Lord Edgecumbe s'exprime ainsi sur son compte : « La voix de Pacchiarotti était aussi douce qu'étendue. Sa facilité était

extrême; mais il avait trop bon goût pour en abuser. Il se contentait de placer dans chaque opéra un air de bravoure, *aria di agilità*, dans lequel il pouvait déployer tous ses moyens. Il chantait ensuite le reste de son rôle avec une grande simplicité, car il était persuadé que le triomphe de l'art du chant consiste dans une grande expression. Il était excellent musicien, savait se ployer à tous les styles et pouvait chanter à première vue, non-seulement avec exactitude, mais en saisissant avec un art admirable toutes les intentions du compositeur. Les traits dont il ornait son chant étaient variés à l'infini. Jamais il ne chantait deux fois le même air de la même manière, et cependant, ses ornemens étaient toujours parfaitement appropriés au caractère de chaque morceau. Le trille, qui était alors considéré comme indispensable et sans lequel on ne peut être considéré comme un chanteur parfait, était exécuté par lui avec une netteté, une pureté incroyables. Malgré le désavantage d'une taille trop haute et d'un embonpoint trop considérable pour la scène, il était néanmoins fort bon acteur, car il sentait vivement et était enthousiaste de son art. Son récitatif était tellement admirable, que même sans entendre sa langue, on comprenait tout ce qu'il voulait exprimer. Comme chanteur de concert, il brillait peut-être encore davantage. Il chantait avec plus de passion dans un petit cercle d'amis, et il était plus flatté de leurs éloges que des applaudissemens d'une foule parfois ignorante. Je l'ai souvent entendu en petit comité, il s'abandonnait alors à ses inspirations, et plus d'une fois il fit fondre en larmes tout son auditoire. Je lui ai quelquefois entendu chanter une cantate de Haydn, intitulé *Ariane à Naxos*, écrite pour une voix, avec un simple accompagnement de piano, qui était joué par Haydn lui-même. Il est inutile d'ajouter que l'exécution était parfaite. Sa modestie égalait son mérite, et ses bonnes qualités le rendaient cher à ses amis. » Ses remarques sur Mme Mara ne s'accordent point entièrement avec l'opinion générale. « Le talent de Mara comme cantatrice (car elle n'était pas actrice et convenait peu au théâtre) était du premier ordre. Sa voix douce, pure,

flexible et étendue, était propre à chanter les airs de bravoure. Dans ce genre elle n'avait point de rivale. Elle réussissait également bien en chantant la musique solennelle et pathétique de Handel; on ne pouvait lui reprocher aucune faute, et néanmoins on voyait qu'elle manquait de ce sentiment profond qu'elle savait cependant inspirer à ses auditeurs. »

En parlant de Rubinelli, il dit: « Ce chanteur possédait une voix de contre-alto d'un belle qualité, mais de peu d'étendue. Il excellait surtout dans le cantabile, qu'il chantait avec ame. Il avait peu de légèreté dans la voix, mais il ne risquait jamais que ce qu'il pouvait exécuter. Il peut être classé parmi les meilleurs chanteurs. » Plus loin, il parle avec éloge de Marchesi: « Ce chanteur (dit-il) dont le nom était depuis long-temps connu en Angleterre, y était attendu avec la plus vive impatience. La première fois qu'il se fit entendre, la foule remplissait non-seulement le théâtre, mais au lever de la toile la scène était tellement encombrée qu'il s'écoula un certain temps avant que l'ordre et le silence pussent être rétablis. Marchesi était alors dans la fleur de l'âge; il était bien fait, d'une figure agréable et rempli de grace. Son jeu était spirituel, et sa voix étendue et brillante; dans les récitatifs, dans les situations fortes et énergiques, il était inimitable; et s'il avait été moins prodigue d'ornemens, qui n'étaient pas toujours d'un goût bien pur, il aurait été à l'abri de tous reproches. Il avait choisi pour ses débuts le bel opéra de *Giulio Sabino* de Sarti. J'avoue que je fus peu satisfait de la manière dont Marchesi chantait ces beaux airs que j'avais souvent entendu chanter si admirablement par Pacchiarotti. Je me rappelais sa touchante simplicité, et je souffrais d'entendre Marchesi défigurer cette belle musique par des ornemens déplacés. Rubinelli, Marchesi et Pacchiarotti, les trois premiers soprani de l'Italie, plaisaient chacun par des qualités différentes; le premier charmait par sa simplicité, le second par une verve extraordinaire, et le troisième touchait les cœurs par une profonde expression [1]. »

(1) De ces trois célèbres chanteurs, Marchesi seul existe encore. Ru-

La Banti paraît avoir été la favorite de lord Edgecumbe. Il parle d'elle en ces termes : « Elle avait commencé la carrière comme une *cantante di Piazza*; mais ayant attiré l'attention par la beauté de sa voix, elle fut enlevée à son humble situation, et bientôt on l'entendit chanter dans les concerts, d'abord à Paris, et ensuite à Londres, où elle chanta au Panthéon sous le nom de *Georgi*. Quoiqu'elle eût les meilleurs maîtres, elle était une très mauvaise écolière; sa paresse était excessive, et jamais elle ne voulut s'astreindre à des études sérieuses. Heureusement son génie suppléait à la science; une voix parfaitement juste, et un goût exquis, la mettaient à même de chanter avec plus d'expression, et de produire plus d'effet que d'autres cantatrices bien plus habiles qu'elle. Elle ne fut jamais bonne musicienne, jamais elle ne put chanter un morceau à première vue; mais lorsqu'une fois elle avait appris un air, elle le chantait avec une expression incomparable. Sa voix était douce, étendue, et d'une égalité parfaite. Dans sa jeunesse elle atteignait facilement les cordes les plus hautes, et la légèreté de sa voix lui permettait de chanter les airs les plus brillans. Plus tard, ayant perdu quelques notes supérieures, elle s'attacha particulièrement au cantabile dans lequel elle n'avait point d'égale. »

Dans la section VI de son livre, le comte Edgecumbe s'occupe de Mmes Billington, Grassini, Catalani et de Braham. « La voix de Mme Billington (dit-il) quoique douce et flexible, n'avait pas le charme de celle de la Banti; elle était excellente musicienne, et possédait une facilité qui lui permettait de faire beaucoup d'ornemens, qui étaient toujours d'un très bon goût. Malgré tous ces avantages, il lui manquait cependant quelque chose; elle n'était point actrice; ses traits, quoique beaux, étaient sans expression. Pendant la première saison, je l'avoue, je ne partageai point l'enthousiasme du public pour Mme Billington; et par une bizarrerie assez étrange, l'instant où elle perdit la fa-

binelli est mort dans la force de l'âge, et Pacchiarotti a terminé sa carrière il y a peu d'années, à Padoue, où il s'était retiré et où il jouissait d'une grande aisance. Il était fort âgé.

veur publique fut celui où je commençai à l'apprécier. Je veux parler de l'arrivée de Mme Grassini, qui était engagée pour chanter les *prime donne* conjointement avec Mme Billington. Mme Grassini était en tout point opposée à sa rivale; à une beauté parfaite elle unissait une grace toute particulière, et elle était excellente actrice. Son genre exclusif était le cantabile, ce qui, à la longue, devenait un peu monotone; sa voix, qui autrefois était un soprano très élevé, avait été transformée par quelque accident en un contre-alto très bas. Elle débuta dans la *Vergine del sole*, opéra de Mayer; mais son succès comme cantatrice ne fut pas décisif, quoique son jeu et sa beauté excitassent l'admiration. Déconcertée de la froideur qu'on lui témoignait, elle n'osa pas paraître seule dans sa représentation à bénéfice, et elle appela Mme Billington à son aide. Winter composa exprès, pour cette circonstance, un opéra intitulé : *Il ratto di Proserpina.* Mme Billington remplissait le rôle de Cérès, et la Grassini celui de Proserpine. Ce fut alors que la fortune changea subitement. La gracieuse figure de Mme Grassini, son jeu, l'expression avec laquelle elle chanta des airs simples et faciles, tout cet ensemble ravit le public. Les sons graves de sa voix produisaient un effet admirable lorsqu'ils se joignaient à la voix brillante de Mme Billington. Cet opéra fut donné souvent; mais, chose extraordinaire, on ne les entendit jamais chanter ensemble dans aucun autre ouvrage. La Grassini, dédaignée avant la représentation de cet opéra, était devenue la favorite du public; elle était recherchée, fêtée et reçue dans toutes les assemblées *fashionables*. Quant à moi, la comparaison entre ces deux rivales m'avait fait découvrir la supériorité de Mme Billington, comme cantatrice et comme musicienne. Mais on le sait, tout le monde a des yeux, et il est si peu d'oreilles musicales! Les sourds auraient été charmés de Mme Grassini; mais les aveugles auraient donné la préférence à Mme Billington. Après trois années d'un règne partagé, Mme Billington se retira entièrement de la scène, quoique ses moyens ne fussent nullement altérés, et Mme Grassini s'apercevant que sa faveur

commençait à diminuer, prit le sage parti de retourner en Italie. Je ne veux pas passer sous silence un chanteur aussi renommé que Braham; je dois lui adresser quelques observations. Il est reconnu que sa voix est très étendue et très pure, qu'il est excellent musicien, et qu'il peut chanter parfaitement bien. Pourquoi donc ne le fait-il pas toujours? pourquoi quitte-t-il le registre naturel de sa voix, pour prendre un désagréable fausset? pourquoi abandonne-t-il un style élégant et pur, pour tomber tantôt dans les charges italiennes, tantôt dans la rudesse anglaise? Il change de manière selon l'auditoire qui l'écoute; ses compositions offrent la même variété, et le chant le plus vulgaire peut sortir de sa plume aussi facilement que le beau duo qu'il a intercalé dans l'opéra *des Horaces*, et qu'il chantait avec Mme Grassini [1]. »

Lord Edgecumbe a consacré plusieurs pages de *ses réminiscences* à Mme Catalani. Mais on a déjà tant écrit sur cette célèbre cantatrice, que les remarques de notre vieil amateur offriraient peu d'intérêt; il serait difficile maintenant de dire quelque chose de nouveau sur une femme qui a occupé l'Europe pendant si long-temps. Après avoir parlé de ces malheureuses variations qu'elle a fait entendre si souvent, je rapporte le mot attribué au Dr Johnson, qui après avoir entendu exécuter des passages d'une *difficulté* extraordinaire, s'écria: Je voudrais que cela fût impossible! Cette saillie appartient non au Dr Johnson, mais à un homme d'état, plus célèbre par son esprit que par son amour pour la musique. C'est à lui qu'on demandait un jour, pourquoi il ne souscrivait pas à *the ancient concert*, ainsi que l'avait fait son frère, l'évêque de W.: «Oh! répliqua-t-il, si j'étais aussi sourd que mon frère, j'aurais certainement souscrit.»

(1) Braham a fait grand tort au chant anglais en produisant un grand nombre d'imitateurs. Un grand talent peut faire admettre des choses mauvaises en elles-mêmes, et qui deviennent insupportables chez de plats imitateurs. Mme Catalani pourrait mériter le même reproche; elle a cependant fait moins de mal, parce que ses moyens d'exécution sont incomparables. Beaucoup d'hommes peuvent rivaliser avec Braham, aucune femme ne peut prétendre à être une Catalani.

Le comte Edgecumbe établit un parallèle entre les cinq cantatrices dont il a parlé. Il place Mmes Mara et Billington sur la même ligne. Il compare ensuite Mmes Grassini, Catalani et Banti, à Rubinelli, Marchesi et Pacchiarotti. Il trouve une grande analogie dans leurs talens comme chanteurs et comme acteurs.

Il parle avec éloge de Mmes Ronzi et Camporese, mais il ne rend pas justice à Mme Fodor. Les détails qu'il donne sur les débuts de Velluti en Angleterre sont vrais et intéressans. « Je vais parler maintenant, dit-il, de l'arrivée d'un *soprano*, le seul existant aujourd'hui en Europe. Il vint ici avec de fortes recommandations, mais sans engagement pour l'opéra, et il se passa quelque temps avant que le directeur osât présenter au public un chanteur si extraordinaire. Presque toute la génération qui avait entendu Pacchiarotti, Marchesi, etc., était éteinte depuis vingt-cinq ans. Aucun soprano n'avait paru en Angleterre, et un fort préjugé s'élevait contre ce genre de voix. Sa première apparition dans les concerts fut loin d'être brillante, et ce ne fut qu'en tremblant que le directeur lui fit un engagement pour le reste de la saison. Un cri général s'élevait contre ce chanteur, et on fut obligé de prendre des précautions extraordinaires pour le soustraire aux violences qu'on projetait contre lui à son entrée en scène. Enfin son premier début est annoncé : il doit paraître dans le *Crociato*, représenté à son bénéfice, indemnité qui lui était accordée pour la peine qu'il avait prise de mettre en scène cet opéra. Le théâtre se remplit ; il paraît, et le plus profond silence règne parmi tout l'auditoire. Les premières notes qu'il fit entendre excitèrent la surprise et même le dégoût chez les spectateurs peu expérimentés. Mais peu à peu, il se fit écouter et applaudir. Ce chanteur n'est plus jeune, sa voix qui a été fort étendue est altérée, et ce qui est fort singulier, c'est que les sons du médium sont ceux qui ont le plus souffert. Ses notes supérieures ont encore une douceur ravissante, et dans le bas il possède des sons graves d'un grand effet. Il sait avec beaucoup d'art esquiver ses mauvaises notes. A l'aide d'ornemens exécutés avec

beaucoup de talent, son style est gracieux, mais ne s'élève jamais à la hauteur du *cantabile* de la vieille école. Sa manière est un peu uniforme; cependant malgré la monotonie qui en résulte, il obtint un grand succès; il rappelait aux vieillards les souvenirs de leur jeunesse; pour les jeunes gens il avait l'attrait de la nouveauté. Quelques personnes cependant ne purent jamais s'habituer au sentiment pénible qu'excita en elles ce genre de voix. Madame Caradori jouait la *prima donna* dans le *Crociato*. le jeune Garcia a paru aussi dans cet opéra dont la musique a fait grand plaisir. M. Mayerbeer a déployé dans cet ouvrage un véritable talent. Le lecteur sera sans doute curieux de connaître l'opinion de notre critique sur Mme Pasta: voici comment il s'exprime sur cette célèbre actrice. « J'entendis Mme Pasta pour la première fois dans un concert, et elle me fit alors beaucoup moins de plaisir que je ne m'y attendais. Dans une petite salle, sa voix est lourde, et même dure, et ses manières trop véhémentes. Mais lorsque je la vis ensuite à sa représentation à bénéfice, dans *Medea* de Mayer, j'appréciai son beau talent: comme cantatrice et comme actrice, elle peut être mise au premier rang. Elle mérite d'autant plus d'éloges qu'elle doit plus à l'art qu'à la nature. Le rôle de Médée est on ne peut plus favorable à son jeu expressif; elle m'a charmé et surpris, je le dis franchement; depuis la Banti je n'avais rien entendu d'aussi parfait, peut-être même la surpasse-t-elle comme actrice, quoiqu'elle lui soit fort inférieure sous le rapport de la voix. »

Lord Mount Edgecumbe parle longuement du changement qui s'est opéré dans la forme des opéras. Il exprime sa surprise que Mozart ait écrit deux de ses opéras pour une basse, tandis qu'on produit toujours plus d'effet en confiant les parties chantantes à des voix élevées. Il gémit aussi sur l'abus des morceaux d'ensemble, et paraît regretter tant soit peu l'ancienne manière. Nous ne citerons plus maintenant de cet intéressant ouvrage qu'un léger fragment sur son voyage en Italie. « Je fus vraiment étonné du peu de bonnes choses dans cette contrée. Dans les

petites villes, telles que Nice, Trieste, etc., on trouve un théâtre d'opéra, si on veut bien lui donner ce nom, car les chanteurs ne valent guère mieux que les musiciens ambulans et ils ne seraient pas soufferts un moment à Londres, mais la passion pour la musique est bien moindre dans cette *terre du chant* qu'on ne le suppose en Angleterre. Lorsque j'arrivais dans une ville, et que je demandais si l'opéra était bon, on me répondait : *Si si bellissimi balli.* Je voyais en effet qu'on prêtait plus d'attention aux danses qu'à la musique. On met les tragédies en pantomimes et j'ai vu *danser* Romeo et Juliette.

VARIÉTÉS.

SUR LE DIAPASON.

Le mot de *diapason* a, dans la musique, plusieurs significations qui ont peu de rapport entre elles. Ce mot, d'origine grecque, était dans la musique ancienne synonyme d'*octave*. Il se forme de διὰ, *par*, et de πᾶσων, *toutes*, parce que l'octave renferme toutes les notes de l'échelle. C'est dans ce sens qu'un ancien registre d'orgue était appelé *diapason*; il était composé de deux jeux de flûtes de 8 et de 4 pieds jouant ensemble, et sonnant l'octave l'un de l'autre.

Les Français emploient ce mot dans diverses acceptions. Les facteurs d'instrumens nomment *diapasons* certaines tables ou patrons sur lesquels sont marquées les proportions de ces instrumens et de toutes leurs parties. On appelle aussi *diapason*, dans les instrumens à cordes, l'étendue qui se trouve entre le chevalet et le sillet, et selon que cette étendue est plus ou moins grande, on dit que le diapason est grand ou petit. Un grand diapason donne des sons plus intenses qu'un diapason court. C'est à cause de cela que les luthiers de nos jours changent presque tous les manches des anciens violons, et que les facteurs de pianos se sont attachés à perfectionner la courbe des chevalets.

Enfin on donne le nom de *diapason* à un petit instrument *monotone*, ayant à peu près la forme d'une petite fourche, et qui est fait d'acier trempé. Le son unique de cet instrument sert de régulateur pour accorder les voix et les instrumens entre eux. En Italie et dans quelques autres pays, ce son est celui qui correspond à *ut;* en France, il est à l'unisson du *la*, et selon que cet *ut* ou ce *la* sont plus ou moins élevés, on dit que le diapason est *haut* ou *bas*. On met en vibration le diapason en frappant l'une de ses branches, ou en les écartant l'une de l'autre avec violence, et l'on donne de l'intensité au son qu'il produit en appuyant son manche sur un corps dur.

Les Italiens donnent le nom de *corista* à cet instrument. Hawkins dit, dans son *Histoire de la musique*, qu'il fut inventé, en 1711, par un Anglais nommé John Shore.

Paolucci affirme (*Arte pratica del Contrap.*, tom. 3, p. 174) que vers le même temps il existait en Italie trois sortes de *diapasons;* le *Lombard* était le plus haut, le *Romain* était plus bas d'une tierce mineure, de telle sorte que le *re* de Milan correspondait au *fa* de Rome. Le diapason vénitien tenait le milieu entre les deux autres; depuis lors, il s'est insensiblement élevé au ton de celui de Milan.

Autrefois le diapason de l'Opéra de Paris était très bas; il s'est ensuite élevé considérablement, car si je suis bien informé, celui de 1820 était d'un *ton* plus haut que celui de 1770. Depuis lors, on a cru devoir le baisser pour éviter la fatigue des chanteurs; mais dans un temps où l'on veut surtout que la musique soit brillante, les inconvéniens d'un pareil changement surpassent de beaucoup ses avantages; c'est ce que le spirituel auteur de la *Chronique musicale du Journal des Débats*[1] a établi d'une manière fort piquante. On paraît l'avoir senti depuis, car déjà le diapason de l'Opéra se rapproche de celui de l'Opéra-Comique, qui est d'ailleurs un peu plus bas que celui du théâtre Italien.

Autrefois il y avait en Allemagne deux sortes de diapa-

(1) M. Castil-Blaze.

sons : 1° celui de chœur ou d'orgue (*chorton*), qui était d'un ton plus haut que celui des orgues modernes ; 2° celui de chambre (*kammerton*), qui était à l'unisson de celui de ces mêmes orgues. On trouve aussi dans les plus anciennes orgues allemandes un autre diapason qu'on appelait *diapason de cornet ;* il est encore plus haut que celui du chœur. Aujourd'hui tous les constructeurs d'orgues règlent leurs instrumens sur le diapason de chambre.

Grande est la confusion entre les diapasons actuels des divers pays de l'Europe, en ce qui concerne les orchestres de théâtres. Non-seulement presque chaque ville a le sien ; mais dans diverses villes il en existe plusieurs. Par exemple, la capitale de l'Autriche en possède trois, savoir : celui de la cour, semblable à celui de Pétersbourg, lequel est plus haut que celui de l'Opéra de Paris, mais qui est moins élevé d'un *quart de ton* que celui de Milan ; le diapason le plus bas de Vienne est d'un *demi-ton* plus haut que celui de Leipsick. Le diapason de Rome est toujours beaucoup plus bas que ceux de Milan, de Pavie, de Parme, de Plaisance, et de toutes les autres villes de la Lombardie.

On remarque que le diapason de chambre s'est sensiblement élevé dans toute l'Europe depuis un siècle environ. Euler, dans son *Tentamen novæ theoriæ musicæ, etc.* (Pétersbourg, 1739), calculait que l'*ut* de la *clef de fa*, au-dessous de la portée, donné par le tuyau ouvert de huit pieds, faisait 118 vibrations dans une seconde. En 1771, il le trouva faisant 125 vibrations ; les expériences de Sarti, en 1796, lui firent voir qu'il en faisait 131, et le docteur Chladni l'a trouvé dans ces derniers temps variant entre 136 et 138 vibrations. La différence, depuis 1739, est donc de près d'un demi-ton.

On a souvent manifesté le désir qu'il n'y eût qu'un seul diapason pour toute l'Europe, et cela serait en effet nécessaire pour conserver à la musique le caractère que chaque compositeur a voulu donner à ses ouvrages ; car les effets de la musique sont aussi sensibles aux variations du *ton* qu'à celles du *mouvement ;* mais pour arriver à cette unité

désirée, il ne suffit pas d'assembler des compositeurs, quelque mérite qu'ils aient d'ailleurs, pour leur proposer de décider à la pluralité des voix si le diapason sera *haut* ou *bas*, il faut, pour faire une opération semblable, user de plus de précautions qu'on n'a l'habitude de le faire en pareil cas. Il ne suffit point en effet de se borner à considérer certaines voix qui éprouvent plus de difficultés à chanter dans des cordes élevées que dans des cordes basses; car si le ténor et le soprano craignent les notes trop élevées, la basse et le contre-alto souffrent d'un diapason trop bas; si les instrumens de cuivre s'accommodent mieux dans certains tons d'une élévation modérée, le relâchement des cordes dans les instrumens à archets est un obstacle à la sonorité. Toutes ces considérations doivent être pesées, et une *moyenne* doit être prise.

Cette moyenne trouvée, il s'agirait de la fixer invariablement par le nombre de ses vibrations, et le *Palarithme* de M. le baron Caignard de la Tour serait d'un merveilleux secours pour le faire avec une exactitude rigoureuse. Si l'on prenait pour étalon le tuyau ouvert de l'*ut* grave, par exemple, il faudrait déterminer aussi avec beaucoup de soin ses dimensions; car, quoique ce tuyau soit désigné communément comme un 8 pieds, on sent bien que ce n'est là qu'une longueur approximative, puisqu'elle doit varier en raison de l'élévation du diapason. L'énoncé du nombre des vibrations, et de la longueur du tuyau calculée à l'échelle métrique est donc le meilleur moyen de fixer invariablement le diapason pour toute l'Europe; et remarquez qu'il ne serait peut-être pas inutile d'observer l'état de la pression atmosphérique au moment de l'opération, ainsi que les autres circonstances météorologiques; car une question se présente : *Est-il bien certain que deux tuyaux de même dimension, et absolument identiques, donneront le même nombre de vibrations sous des latitudes très différentes?* Il est peut-être permis d'en douter. Au reste, on sent bien qu'une pareille exactitude ne serait guère que de curiosité; car la différence, dans tous les cas, serait imperceptible dans la pratique.

Quant à la question qu'on a fait souvent, s'il est plus utile que le diapason soit au ton d'*ut* qu'à celui de *la*, j'affirme que cela est très indifférent en soi, et qu'on fera bien de suivre l'usage reçu. Un musicien français aurait beau jouer *ut*, il croirait toujours *donner le la*.

SUR LE CONCERTO.

Concerto, *sonate* et *toccate* sont des mots dont tout le monde se sert sans en connaître la signification. Nés en Italie, ils ont passé dans la langue française par l'usage; on sait quels objets ils désignent; mais on ignore leur origine et leur acception primitive.

Sonata ou *suonata* vient de *suonare*, rendre des sons: il se disait d'abord d'une pièce de musique destinée à être jouée par des instrumens à vent ou à archet; quant aux pièces d'orgue ou de clavecin, on les appelait *toccate*, mot qui dérive de *toccare*, toucher. Plus tard, on a étendu le mot *sonata* aux pièces destinées à ces deux instrumens, et celui de *toccata* n'a plus été donné qu'à certains morceaux d'un mouvement vif et brillant. De nos jours, la *sonate* est ordinairement composée d'un *allegro*, d'un *adagio* ou d'un *andante*, et d'un morceau final. Quelquefois même on y joint un *scherzo* ou menuet vif avec un trio; la *toccata* n'a jamais qu'un seul mouvement.

Concerto, concert, se dit en italien d'une assemblée de musiciens qui exécutent divers morceaux de musique. On disait autrefois *concento*, du verbe latin *concinere*. Dans le dix-septième siècle on commença à donner le nom de *concerto* à des morceaux composés pour faire briller un instrument principal que les autres accompagnaient; mais ce ne fut que vers le temps de Corelli que ce genre de pièce devint à la mode. On croit généralement que Torelli, qui ne le précéda que de quelques années, donna au concerto la forme qu'il a conservée jusque vers 1760; il en a laissé un recueil qui a été publié après sa mort, en 1709, sous le titre de *Concerti grossi con una pastorale per il santissimo natale*. Ces concertos sont à huit parties, c'est-à-dire à violon principal, deux violons, viole et basse

obligés, et deux violons et *violone*, ou contre-basse de viole, *di ripieno*.

On distinguait alors le concerto en *concerto grosso* et en *concerto da camera*; le premier avait des espèces de *tutti* où tous les instrumens étaient employés; le second n'avait qu'une partie principale avec de simples accompagnemens. Le violon principal s'apelait *violino di concertino*; et les violons d'accompagnemens se nommaient *violini di grosso*. Il n'y a plus maintenant qu'une sorte de concerto; c'est celui qui est accompagné par tout l'orchestre.

Les admirables compositions de Corelli ont long-temps servi de modèle pour ce genre de pièce; il restera probablement toujours indécis s'il ne fit que suivre la route tracée par Torelli, ou si l'invention doit lui être attribuée. Il ne les publia qu'à la fin de sa vie [1]; mais ils étaient composés depuis long-temps quand ils parurent, et ce fut ceux de de ses ouvrages qu'il travailla avec le plus de soin, et qu'il revit le plus souvent avant de les mettre au jour. Quoi qu'il en soit de l'invention, il s'en est attribué l'honneur par la supériorité de sa composition sur celle de son rival. Le style instrumental a trop changé peut-être pour qu'on pût essayer avec quelques succès aujourd'hui de faire entendre les concertos de Corelli en public; mais ils resteront toujours comme des modèles que les artistes pourront étudier avec fruit.

Vivaldi, qui vint ensuite, rechercha moins dans les siens le chant et l'harmonie que des traits brillans, difficiles et quelquefois bizarres; ce fut lui qui mit à la mode les concertos imitatifs, tels que ceux qui sont connus sous le titre des *saisons*. Son concerto du *coucou* fut long-temps entendu avec admiration dans les concerts. Il y a aussi parmi ses œuvres des pièces intitulées *stravaganze* (extravagances), qui ont fait les délices de quelques amateurs. *Locatelli*, violoniste fameux par ses *caprices*, a suivi le plan de *Vivaldi*, et s'est plus occupé du soin d'étonner l'oreille que de celui de la charmer.

(1) L'épître dédicatoire est datée du 3 décembre 1712, et il mourut le 18 janvier suivant.

Tartini, compositeur aussi original que virtuose étonnant, a fait une révolution dans le style du concerto comme dans le jeu du violon, et a préparé la forme actuelle de cette espèce de pièce. Ses *presto* ont une légèreté, un brillant dont il n'y avait point eu d'exemple avant lui, et ses *allegro* d'introduction sont remarquables par le grandiose. Le nombre de concertos qu'il a composés est immense; on en a gravé plus de deux cents, mais il en avait laissé un plus grand nombre, dont le gouvernement français a acquis les manuscrits originaux. Ceux-ci se trouvent maintenant à la bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris, avec quelques autres ouvrages inédits du même auteur.

Les concertos de Leclere et ceux de quelques autres violonistes de son temps, ne sont guère que des imitations de ceux de l'école italienne, et pendant plus de vingt ans ce genre de pièces fit peu de progrès. Les accompagnemens avaient toujours été bornés aux instrumens à cordes, deux violons et une basse étaient toujours les seuls soutiens de la partie concertante. Stamitz fut le premier qui mit des instrumens à vent dans les *tutti*. De tous les compositeurs allemands de son époque, il fut celui qui, sans se régler entièrement sur le style de Tartini, sut donner le plus de grandeur et de noblesse au style de *concerto*. Ses chants n'étaient pas toujours naturels et gracieux, mais ses solos avaient du feu, de l'originalité, étaient remplis de traits piquans et étaient modulés avec assez de variété pour le temps où il écrivit.

La forme du *grand concerto* (*concerto grosso*) était fixée. Un grand *allegro* d'un mouvement noble et modéré, composé pour l'ordinaire de trois solos, séparés par des *tutti*, et précédés d'une assez longue introduction qui annonce le motif principal, le caractère général de la pièce, et même quelques traits de mélodie qui doivent se faire entendre dans les solos; ensuite un *adagio* ou *largo*, composé d'un ou de deux solos au plus; enfin un morceau final d'un mouvement vif, impétueux et rempli de traits de fantaisie; voilà le plan qui se trouva irrévocablement ar-

rêté dès l'époque de Stamitz, et qui n'a fait qu'être modifié depuis dans quelques détails. Par exemple, *Lolli* et *Jarnowick*, qui n'excellaient pas à jouer l'*adagio*, l'ont beaucoup raccourci, ou l'ont même supprimé tout-à-fait dans leurs concertos. Ce dernier a acquis une grande célébrité par ses *rondeaux*, sorte de morceau qui ne s'était introduit que peu de temps avant lui dans l'opéra, et qu'il fit passer dans la musique concertante. Plusieurs écrivains lui refusent le mérite de la priorité; mais on convient généralement que les rondeaux de Jarnowick étaient du moins plus agréables et d'un chant plus suave que ceux qu'on fasait de son temps.

Enfin Viotti parut, et sans rien inventer, quant à la forme de concerto, se montra tellement inventeur dans le chant, dans les traits, dans la forme des accompagnémens, dans l'harmonie et dans la modulation, qu'il fit bientôt oublier ses devanciers, et qu'il laissa ses rivaux sans espoir de soutenir la comparaison. Quel feu, quelle élégance, quelle fécondité, quelle ame, se révèlent dans ses admirables compositions! On a surnommé Viotti *le Haydn du violon*; cette comparaison me semble manquer de justesse, à moins qu'on n'ait pris la supériorité de ces grands musiciens dans un sens abstrait. Haydn fut inventeur, il est vrai, mais sans profusion d'idées; à peine a-t-il trouvé un motif heureux, qu'il appelle l'art à son secours pour en tirer tout le parti possible; on dirait toujours qu'il veut épargner pour l'avenir. Viotti ne brille point par le savoir: ses études avaient été médiocres; mais sa richesse d'imagination était telle qu'il n'avait pas besoin de songer à économiser ses pensées. D'ailleurs il composait bien plus par sentiment et par instinct que par réflexion. S'il y a quelque analogie entre le créateur de la véritable symphonie et celui du concerto, c'est dans le développement de leur talent. Tous deux ont commencé par être au-dessus de leurs contemporains; mais leurs succès n'ont point borné l'essor de leur génie, comme cela arrive trop souvent. Grandissant avec leur renommée, ils l'ont justifiée chaque jour davantage, et leurs derniers ouvrages ont été les plus beaux.

On n'a essayé de faire des concertos de clavecin que long-temps après les premières compositions du même genre pour le violon, et plus tard encore on en a eu pour les instrumens à vent; mais les unes et les autres n'ont été que des imitations des formes arrêtées du *concerto à la Stamitz*. Cependant ce sont précisément ces formes qui me semblent vicieuses, et qui me paraissent causer l'ennui de l'auditoire. Comment se fait-il qu'on soit resté jusqu'aujourd'hui attaché à une coupe aussi défectueuse que celle de ces concertos où le premier *tutti* fait entendre exactement les mêmes phrases que le premier solo? où il suit la même modulation de la tonique à la dominante pour revenir ensuite à la tonique et recommencer la même marche? où trois solos, qui ne sont que le développement des mêmes idées, les reproduisent sans cesse en variant seulement le ton? où les cadences de repos, multipliées à dessein pour avertir le public qu'il doit applaudir l'exécutant, contribuent à rendre le morceau plus monotone? enfin, où le morceau final reproduit à peu près le même système, et tous les défauts du premier *allegro?* Quelque languissante que soit la coupe de la *sonate*, divisée en deux parties symétriques, elle serait bien préférable, appliquée au concerto, à celle qui est restée en usage jusqu'à ce jour. Non que je veuille dire qu'on devrait adopter celle-là; la fantaisie, le caprice, l'irrégularité me semblent bien mieux appropriés à ce genre de morceau, qui n'est dans son objet qu'une débauche de musique, que ces éternels cadres de même forme. Le premier qui joindra l'audace de l'innovation au génie de la cantilène et au talent de l'exécution, relèvera le concerto dans l'opinion publique, et lui rendra son premier lustre, maintenant effacé. Il nous débarasserait d'ailleurs des airs variés qui ont si peu de variété, et des fantaisies froidement compassées dont nous sommes accablés. Ainsi soit-il!

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Première représentation de la Somnambule,

BALLET EN TROIS ACTES, DE MM. SCRIBE ET AUMER,
MUSIQUE DE M. HÉROLD.

Décidément notre vieux Opéra veut se rajeunir; il avait déjà montré de la grace et de la fraîcheur dans ses chants, voilà qu'il devient gaillard, et si le frein de la morale ne le retient pas, la fougue de la jeunesse l'emportera plus loin qu'on ne le pense. Titon et l'Aurore, Thétis et Pélée, Atys et Cybèle ne chantaient plus depuis long-temps à l'Académie royale de musique; ils pouvaient du moins y danser encore. Ces dieux et ces héros infortunés prenaient patience; ils ne pouvaient plus, j'en conviens, conter leur martyre en vers doucereux et filer en rondes leur parfait amour; mais le flic-flac et la pirouette, le langage muet des yeux et des bras, offraient d'agréables compensations à leur divinité déchue. D'imprudens novateurs veulent priver l'Olympe de la souveraineté qu'il avait conservée dans les ballets; ces nouveaux Titans l'attaquent dans ses derniers retranchemens, et leurs armes, quoique légères, n'en sont pas moins redoutables. Le galoubet provençal veut imposer silence à la lyre du blond Phébus, et la lanterne de la somnambule Thérèse fait déjà pâlir la lampe de Psyché. Le Pinde en a frémi, le Xanthe a reflué vers sa source, la fière Junon s'est écriée, *Jupiter, lance ta foudre*, en *sol mineur*, et Neptune, qui venait de sortir tout frisé de la mer, a redit le fameux *quos ego* sur les bords du ruisseau limpide qui fait tourner les moulins des environs de Tarascon.

On ne s'attendait guère
A voir Neptune en cette affaire.

Son redoutable *da capo* aurait frappé de terreur et les acteurs et l'auditoire, c'en était fait des amours de Thérèse et des galanteries du mousquetaire, si le triple trombone de M. Hérold n'avait pas assuré la victoire en voilant de ses robustes accords les cris impuissans de l'époux d'Amphitrite. Le brave Neptune a fait une retraite précipitée, et quelques vieux habitués l'ont vu s'enfoncer à l'instant dans les ondes.

Le ballet de *la Somnambule* n'est point une innovation; les bergers étaient admis à danser à l'Opéra depuis deux siècles environ; mais c'est une transition pour arriver à un autre genre, et pour donner du nouveau au public qui en est si avide. On veut arracher enfin le ballet à l'espèce de servitude que l'Opéra lui imposait en lui faisant répéter en gestes ce que ses chanteurs avaient déjà décrit et exprimé en cavatines, en duos, en récitatifs. Il n'y a plus maintenant de chances d'un succès brillant et durable qu'avec des choses nouvelles, et l'on ne se soucie pas plus d'aller voir *Cendrillon* et *l'Épreuve villageoise* en ballet, que d'aller entendre à l'Odéon un opéra dont les Italiens nous ont déjà donné deux cents représentations.

Le sujet de la nouvelle somnambule est simple et intéressant. Le rideau se lève sur un divertissement villageois, tout le ballet est en mouvement, on célèbre la noce de Thérèse et d'Edmond, jeunes paysans. Le comte de Saint-Rambert arrive accompagné du trompette de son régiment; il vient prendre possession d'un château et d'une seigneurie situés à peu de distance du lieu de la scène. Saint-Rambert est inconnu; il adresse quelques propos galans à la mariée et à Gertrude; il se plaît à assister aux jeux de la noce. Le jeune trompette, que le vin a mis en gaîté, trahit l'incognito de son colonel. Il doit passer la nuit à l'auberge de Mme Gertrude, qui est éprise d'Edmond; mais faute de mieux, cette appétissante veuve rabat ses prétentions sur le tabellion de l'endroit. On danse, on signe le contrat; Edmond remet à Thérèse l'anneau nuptial, et l'acte finit. Une scène de rivalité entre Thérèse et Gertrude a donné à

M. Hérold le moyen d'introduire le joli duo du troisième acte du *Maçon*.

Au second acte, la scène se passe dans la chambre que Saint-Rambert occupe dans l'auberge; il y est introduit par la servante, et Mme Gertrude ne tarde pas à venir donner ses soins à un hôte aussi recommandable. Le seigneur connaît trop bien les lois de la civilité pour ne pas adresser une déclaration vive et tendre à l'aimable aubergiste; il devient pressant, Gertrude se trouble, se laisse enlever un mouchoir qui flotte sur ses épaules; lorsqu'on entend du bruit, elle se sauve dans la pièce voisine. La fenêtre s'ouvre, et Thérèse, endormie et dans le simple appareil d'une beauté qui vient de se mettre au lit, paraît sur une échelle avec une lanterne à la main. Saint-Rambert, surpris d'abord de l'arrivée de la jeune fille, est pénétré de respect quand il la voit se mettre à genoux pour prier et recevoir la bénédiction nuptiale. Un lit est dans la chambre, elle s'y repose :

> La faim, l'occasion, l'herbe tendre, et je pense
> Quelque diable aussi le poussant.

Ne craignez rien, ce diable est combattu par les nobles sentimens du colonel; la générosité l'emporte, et le mousquetaire fuit pour la première fois le danger; il s'échappe par la même fenêtre et descend l'échelle que Thérèse a montée. On sait que le nouveau seigneur a couché dans l'auberge; tout le monde arrive pour le complimenter, et l'on trouve, au lieu du colonel, la jeune mariée couchée sur le lit et dormant du sommeil de l'innocence. Désespoir du marié et des parens; Thérèse reste confondue; elle veut se justifier; Edmond, furieux, refuse de l'entendre, il renonce à sa main et revient à Gertrude. La mère emmène sa fille et la couvre d'un fichu qu'elle trouve sur le lit. Ce finale est très animé.

Au troisième acte, Edmond se prépare à épouser Gertrude, quand on lui montre le mouchoir de sa nouvelle fiancée; celle-ci est forcée de le reconnaître. Mais Edmond ne se rend pas davantage aux protestations du colonel, aux prières de la mère de Thérèse; il croit toujours à l'infidé-

été prouvée d'une manière si convaincante, lorsque tout à coup on aperçoit la Somnambule à l'une des mansardes du moulin; elle arrive sur le toit, sa lampe à la main et marche sur le bord ; tout le monde frémit; elle avance jusqu'à l'endroit où se trouve la roue du moulin. Elle s'arrête un instant et se détourne pour aller descendre de l'autre côté, en suivant les sinuosités d'un vieux mur en ruine. Elle arrive sur la scène, sa mère lui tend les bras, elle s'y repose. Edmond reconnaît son innocence, lui remet au doigt l'anneau nuptial qu'il lui avait enlevé; on la revêt de ses habits de noce, on la coiffe de sa couronne et de son voile. Thérèse s'éveille, son désespoir recommence; mais il est bientôt calmé par les tendres soins de son fiancé; la noce s'achève gaîment, et Gertrude épouse le notaire.

Ce petit drame intéresse constamment, et la perfection des danses qui composent le divertissement du premier acte en abrège en quelque sorte la durée. Mme Montessu et Ferdinand, chargés des rôles de Thérèse et d'Edmond, les ont joués admirablement. Mlle Brocard est charmante sous le costume du petit trompette. Mlle Legallois est trop jolie pour être dédaignée, c'est un inconvénient dont personne ne se fâchera. Montjoie a de la grace et de la noblesse dans le rôle du colonel. Mmes Noblet, Athalie se sont distinguées dans les pas du premier acte; Albert et Paul ont fait assaut de talent. La scène du toit a produit un effet qu'il serait difficile de décrire; elle aurait assuré le succès de la pièce s'il avait été un instant douteux. Le plan de M. Scribe, les danses de M. Aumer, la musique de M. Hérold, les décors de M. Ciceri, tous ces attraits réunis forment un ensemble délicieux et promettent cent représentations à la *Somnambule.*

M. Hérold a composé la plus grande partie de la musique de ce ballet. On distingue, parmi les morceaux qu'il a empruntés à divers musiciens, le duo du *Maçon*, chanté par Mmes Rigaut et Boulanger; un fragment du grand duo d'*Armida* de Rossini, quelques jolies phrases d'*Elisa e Claudio*, le nocturne si connu *Dormez, mes chères amours*, traité avec beaucoup d'adresse et de talent, et qui d'abord

commencé par les cors à trois temps, tel qu'il est écrit, continue à marcher sur le deux-quatre attaqué par tout l'orchestre pour l'action de Rosambert. Quelques mesures du sextuor de *Cenerentola* annoncent les entrées de la Somnambule; j'attendais que ce motif si bien placé en situation fût développé dans le courant du ballet; j'ai été trompé dans mon attente. Peut-être les exigences du maître de ballets ont-elles restreint les projets du musicien? Quelques personnes trouvent que les effets d'orchestre sont trop bruyans; cela peut être vrai, mais aujourd'hui il faut donner aux ouvrages la couleur prononcée que l'on remarque dans les partitions modernes. La partie dramatique est bien traitée; les airs de danse reproduisent trop souvent la mesure de six-huit, et les jeux d'orchestre rossiniens. On aurait pu introduire dans ce ballet plusieurs airs provençaux d'un effet original et d'une étrangeté piquante, ils auraient servi à préciser le caractère d'une musique agréable, mais qui n'appartient pas plus à la Provence qu'à la Bretagne, ou à la Suisse.

C. F.

ANNONCES.

Gorgheggi e Solfeggi, Vocalises et Solféges, pour rendre la voix agile et apprendre à chanter selon le goût moderne, par Rossini. 6 »

— Trois duos pour deux clarinettes, par Bender, op. 3. . . . . 9 »

— Trois quintetti pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, par Brod, 1re, 2e et 3e livr., chaque. . 7 50

— Mélange facile sur les airs de *la Dame du Lac*, par Adam 4 60

— *Le Lac*, stances de Lamartine, mises en musique par Riedermayer. . . . . 3 »

Au magasin de Pacini, éditeur des œuvres de Rossini, Mozart, Beethoven, etc., boulevard Italien, n° 11.

EXPOSITION DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

CLARINETTE DE M. JANSSEN,

BASSON A QUINZE CLEFS DE M. ADLER.

CLARINETTE.

Parmi les instrumens à anche, la clarinette est un des plus modernes. Jean-Christophe Denner, célèbre luthier de Nuremberg, en fut l'inventeur, en 1690. Elle n'eut d'abord qu'une seule clef et ne fut que d'un usage fort rare, à cause de ses nombreuses imperfections. Mais la beauté de ses sons détermina quelques artistes à chercher des améliorations dans sa construction. Insensiblement le nombre de ses clefs s'accrut jusqu'à cinq; mais arrivée même à ce point, elle offrait encore peu de ressources. On peut voir dans le *Diapason des instrumens à vent*, publié par Francœur, en 1772, l'état auquel la clarinette était réduite, et les difficultés que rencontrait le musicien qui voulait écrire pour cet instrument.

C'est cependant sur ce même instrument que *Michel Yost*, plus connu sous son prénom de *Michel*, acquit une grande réputation, et parvint au plus haut degré d'habileté, vers 1780. Son élève, M. Xavier Lefebvre, qui a formé tous les clarinettistes que la France possède aujourd'hui, ajouta la sixième clef de *sol dièze* à la clarinette, ce qui lui donnait quatorze trous, dont six se bouchaient avec des clefs. La beauté des sons que cet artiste tirait de son instrument, et les difficultés qu'il parvenait à exécuter, ont fait croire long-temps que ce même instrument avait atteint la perfection; mais M. Lefebvre ne se faisait point illusion; car, dans la méthode qu'il a composée pour l'usage du Conservatoire, il a été forcé de donner une longue liste des trilles qui sont inexécutables sur la clarinette à six clefs, la seule qu'on connût en France. Néanmoins, telle est la force de l'habitude, que jamais il ne voulut adopter

les innovations ou améliorations qui avaient pris naissance à l'étranger, et qui lui semblaient changer la nature de l'instrument.

Ses élèves avaient hérité de ses préjugés; car lorsque M. Iwan Muller soumit à l'examen du Conservatoire (en 1814) une nouvelle clarinette *à treize clefs*, dans laquelle il avait réuni des améliorations déjà connues en Allemagne à d'autres qui lui étaient propres, plusieurs d'entre eux ayant été adjoints à leur maître, et à d'autres membres du Conservatoire, ces messieurs décidèrent: « 1° Qu'avec cet instru« ment on peut jouer dans tous les tons, tant qu'on ne ren« contre pas de passages dont l'exécution soit difficultueuse; « mais que quand on veut faire des gammes diatoniques, « soit en montant, soit en descendant, elles ne peuvent « s'exécuter ni avec justesse, ni avec vitesse; 2° que la diffé« rence de timbre des clarinettes en différens tons offre des « moyens d'effet, dont les compositeurs seraient privés, si la « nouvelle clarinette de M. Muller était adoptée, etc., etc. » Après tous ces beaux raisonnemens, qui n'étaient dictés que par la paresse et le préjugé, il a fallu adopter cette même clarinette, qu'on dédaignait parce qu'il fallait l'étudier. Dans le fait, au moyen des nouvelles dispositions de M. Iwan Muller, de ses clefs et de la position de ses trous, la clarinette était devenue juste dans toute son étendue, et avait acquis une égalité de son qu'elle n'avait point auparavant. Ces prétendues difficultés d'exécution qu'on lui opposait n'étaient autre chose que l'inexpérience de ceux qui s'y essayaient. Avec le temps, on s'est familiarisé avec le nouveau mécanisme, cause innocente de tant d'effroi, et l'on a rougi des jugemens précipités qu'on avait portés. Cette marche est ordinaire parmi nous.

Néanmoins, malgré ces améliorations incontestables, tout n'était pas fait, car la clarinette restait coupée en trois endroits, c'est-à-dire que le passage de la partie qu'on nomme *chalumeau* à celle qu'on appelle *clarinette* était partagé par les clefs de *la* à *si*, de *si* à *ut dièse*, et de *ut* à *mi b*. Il en résulte que certains passages ne peuvent se faire, parce qu'il faut que le même doigt débouche à la fois un trou et en

bouche un autre, ce qui est à peu près impossible. M. *Janssen*, artiste de l'Opéra-Comique, imagina, pour obvier à cet inconvénient, de garnir ces clefs de rouleaux mobiles, au moyen de quoi l'on peut glisser facilement le doigt d'une clef à l'autre, et lui éviter le saut qu'il était obligé de faire: par là, tout devient facile, et le jeu de la clarinette peut être lié dans toutes les parties. Il est vrai que ces rouleaux présentent un inconvénient au premier abord, celui d'une trop grande mobilité qui, dans une tenue, peut exposer le doigt à glisser, et à laisser échapper la note; mais la pratique enseigne à donner à ces rouleaux la fixité convenable. Les avantages de cette innovation sont si généralement reconnus maintenant, que les meilleurs artistes en font usage, et que les rouleaux s'adaptent aux clefs du basson, et même à celles de la flûte.

Il me reste une objection à faire à M. Janssen. Il insiste sur la nécessité de pouvoir couler partout des clefs aux clefs, et des trous aux clefs. Je ne puis partager son avis sur ce dernier point; car, si l'on coule d'une clef à l'autre, les trous se bouchent et se débouchent avec rapidité comme si l'on portait le doigt directement de l'une à l'autre; mais si l'on coule des trous aux clefs, le doigt, en glissant sur le trou, débouche inégalement, et peut nuire à la netteté du son. Au reste, ceci n'est qu'une conjecture que je livre à l'examen des artistes.

BASSON.

Le basson, qui fut inventé en 1539 par un chanoine de Pavie, nommé *Afranio*, peut être considéré comme la basse du hautbois. On a vu dans la *Revue musicale* (t. I, n° 11, p. 273) quelles furent, dans le dix-septième siècle, les variétés de cet instrument: depuis long-temps, on ne se sert plus que du basson à sept clefs, particulièrement en France. En Allemagne, on avait adopté neuf et dix clefs depuis plusieurs années.

Dans l'état ordinaire de sa construction, le basson est un instrument fort imparfait; plusieurs de ses notes sont sourdes et d'une mauvaise qualité de son; il manque gé-

néralement de justesse, et les embarras de son doigté s'opposent à l'exécution d'une foule de traits qu'il est difficile d'éviter. Par exemple, le passage de *fa* ♯ à *sol* ♯, dans un mouvement rapide, est à peu près impossible, parce que le même doigt sert pour les deux notes. La méthode de basson d'Ozi contient une liste de ces passages impraticables, qui remplit deux pages in-folio. Depuis longtemps on sentait la nécessité d'obvier à ces nombreux inconvéniens, en reconstruisant l'instrument sur de meilleurs principes acoustiques; les compositeurs désiraient surtout vivement ces améliorations; mais la paresse des luthiers, d'accord peut-être avec celle des exécutans, avait trompé des vœux si légitimes, quand, en 1817, M. Almenraeder, virtuose allemand sur le basson, entreprit de réformer complètement son instrument, et de le reconstruire sur de meilleurs principes. Déjà MM. Grenzer, luthiers renommés de Dresde, avaient fait des améliorations sensibles dans quelques parties; mais ils n'avaient point atteint complètement le but. M. Almenraeder fit de nombreux essais dans les ateliers de MM. Schott, à Mayence, et, à force de persévérance, parvint enfin à combiner toutes les parties du basson, de manière à obtenir la plus grande justesse possible, et à faciliter l'exécution des passages qu'on avait regardé jusqu'ici comme impossibles. Afin de rendre son invention plus utile, il a fait imprimer, en 1824 un petit ouvrage qui a pour titre : *Traité sur le perfectionnement du basson*[1], et dans lequel il a donné, outre la figure de son instrument, et le tableau de son étendue en tablature, des détails précieux sur le doigté des passages difficiles, lesquels ont cessé d'opposer des obstacles aux exécutans, depuis ces perfectionnemens.

Le basson de M. Almenraeder est armé de quinze clefs. Celle qui sert à donner les *ut* ♯ et les *re* ♭ avait déjà été imaginée par MM. Grenzer; mais elle était défectueuse par la place qu'elle occupait, attendu qu'on était obligé de la jouer avec le petit doigt. M. Almenraeder, en la plaçant de manière qu'elle pût être dirigée par le pouce, l'a rendue beaucoup plus utile et plus facile à jouer.

(1) Mayence, Schott fils.

Le déplacement du troisième trou de la pièce inférieure, et sa combinaison avec les clefs, a donné le moyen de faire, en sons purs, le passage du *la* inférieur à son octave. De nouvelles clefs placées sur cette pièce facilitent le trille de *la* avec *si* ♭, et le passage de *fa* ♯ à *sol* ♯, ou de *sol* ♯ à *fa* ♯.

Une autre clef, placée sur la pièce longue du milieu, donne l'*ut* ♯ en bas, qui n'existe point dans les bassons ordinaires. De nouvelles combinaisons donnent également le *si* ♮ en bas, qui manque aussi dans les anciens bassons.

Enfin la sonorité et la justesse sont devenues, par ces changemens, et par d'autres améliorations, le partage d'un instrument naguère inégal, sourd et faux.

A l'égard du doigté de tous les traits difficiles, M. Almenraeder l'a indiqué avec tant de soin, que les artistes ne tarderont pas à se familiariser avec le nouvel instrument. La complication des moyens d'exécution pourra intimider d'abord les exécutans, qu'une longue pratique aura accoutumés aux anciens bassons; mais un travail de six mois les familiarisera avec les innovations de M. Almenraeder, et, lorsqu'ils auront vaincu les premières difficultés, ils en sentiront si bien les avantages, qu'ils abandonneront leurs mauvais instrumens, pour adopter celui qu'on leur présente.

M. Adler, luthier très recommandable de Paris, a reconnu les avantages de celui-ci, et en a fabriqué, d'après son modèle, qui ont été essayés par quelques-uns de nos artistes les plus habiles, et approuvés par eux. Les instrumens de M. Adler se distinguent ordinairement par un fini précieux dans toutes leurs parties. Le basson à quinze clefs, qu'il a mis à l'exposition des produits de l'industrie, peut être considéré comme un chef-d'œuvre sous ce rapport.

Si la difficulté de changer presque entièrement le doigté du basson peut empêcher les artistes qui ont une longue pratique d'adopter d'abord celui de M. Adler, on doit espérer du moins qu'ils le mettront entre les mains de leurs élèves, qui n'ont pas à vaincre une habitude acquise. Déjà M. Gebauer, professeur de basson à l'Ecole royale de

musique, s'est prononcé à cet égard, et a reconnu la nécessité de se servir du nouvel instrument dans sa classe; on peut donc espérer que, dans peu d'années, un instrument si supérieur à l'ancien basson lui sera substitué dans les orchestres, et qu'on atteindra dans l'exécution une justesse et une égalité de son désirée depuis si long-temps.

Les autres instrumens à vent dont je n'ai point parlé, et qu'on remarque à l'exposition des produits de l'industrie, m'ont paru avoir reçu aussi des améliorations et des perfectionnemens.

Il y a loin de la flûte à une seule clef, dont se servaient Hugot et ses contemporains, à ces belles flûtes armées d'un grand nombre de ces utiles auxiliaires, qui sortent maintenant des mains de nos luthiers. Ce nombre fut d'abord porté à trois, et l'on crut avoir atteint la perfection; mais, plus tard, M. Tromlitz, de Leipsick, enrichit la flûte de plusieurs clefs, dont l'effet était de donner des sons plus purs, et un trille meilleur sur plusieurs notes. M. Drouet, habile flûtiste de l'école française, adopta en partie ces clefs, fit quelques changemens dans leurs dispositions, et en fit fabriquer, d'après ses principes, à Paris et à Londres.

L'étendue ordinaire de la flûte a été long-temps renfermée entre le *re*, au-dessus de la portée, à la clef de *sol*, jusqu'au *si* ♭ sur-aigu. Insensiblement on a voulu avoir des notes plus graves; il a donc fallu augmenter la longueur du tube, et dès lors avoir recours aux clefs pour ouvrir des trous auxquels les doigts ne pouvaient atteindre. En général, on se borne en France aux flûtes qui descendent à *ut;* mais, à Vienne, on en a qui vont jusqu'au *la* grave, et M. Trexler, luthier de cette capitale, en a même fait qui descendent au *sol*, et qui sont armées de dix-sept clefs. Mais comme la longueur d'un pareil instrument aurait été incommode, il en a recourbé la partie inférieure. Il donne le nom de *panaulon* à cette espèce de flûte.

Dans l'usage ordinaire, il me semble à peu près inutile d'avoir des flûtes qui descendent à des sons si graves; mais peut-être qu'en cherchant à perfectionner cette idée, on parviendrait à avoir un système complet de flûtes dont on

pourrait tirer des effets nouveaux dans la musique. Alors, au lieu de s'arrêter au *sol*, comme dans le Panaulon, on descendrait à l'*ut* du tuyau de quatre pieds, au moyen de la coûrbure; on débarrasserait cet instrument grave des clefs qui n'ont pour objet que de faire faire avec justesse et netteté certaines notes, et certains trilles dans la partie aiguë, et l'on aurait un quatuor complet de flûte, ou même un quintetto, en y joignant le *piccolo flauto*.

Je n'ai point remarqué à l'exposition qu'aucun luthier eût adopté un perfectionnement inventé par M. Petersen, de Hanovre, qui me paraît très utile; on sait que l'intonation de la flûte est très variable par les impressions de l'air; c'est ce qui a fait imaginer *la pompe* d'allongement qui est placée dans la partie supérieure de l'instrument. Mais outre cette impression générale, l'intonation de la flûte varie encore par les effets du *crescendo* et du *decrescendo;* quelle que soit l'habilete de l'exécutant, il ne peut empêcher une légère perturbation dans la justesse. Pour obvier à cet inconvénient, M. Petersen a imaginé une espèce de petite manivelle, ou plutôt une *mollette*, qui peut être mise facilement en mouvement par le pouce de la main gauche, et qui élève ou abaisse à volonté l'intonation de la note d'un huitième de ton.

On remarque à l'exposition un instrument nouveau de la famille du hautbois, lequel a été construit par les conseils et sous la direction de M. Brod, l'un de nos artistes les plus distingués. Cet instrument est le *tenore* du hautbois. On sait que le cor anglais en est l'*alto*, puisqu'il sonne précisément une quinte au-dessous des notes de la clef de *sol* ordinaire. Le tenore de hautbois complète le système, et l'on pourra avoir désormais, avec le basson et le contre-basson, des quintettis, et même des sextuors de ces instrumens du même genre. Je n'ai point entendu le tenore de hautbois; mais je suis persuadé qu'il ne laisse rien à désirer, puisque M. Brod y a donné ses soins.

Ce que j'ai dit dans cette *Revue* des divers perfectionnemens apportés dans le système général des instrumens à vent, suffit pour faire voir que cette partie essentielle de la

musique est près d'atteindre la perfection, et que désormais l'on n'aura plus à craindre, dans les beaux effets qu'on peut tirer de ces instrumens, les taches qui les déparaient toujours. Avec plus de facilité d'exécution, l'art de produire ces effets étendra son domaine, et cette considération n'est pas à dédaigner dans un temps où les idées simples et naturelles sont si difficiles à produire, qu'il ne reste guère que la ressource des effets et des arrangemens.

FETIS.

GÉNÉRATION MÉLODIQUE,

OU

FORMATION NATURELLE DE LA GAMME CHROMATIQUE,

C'EST-A-DIRE DE LA SÉRIE DES DIVERS SONS QUI PEUVENT ÊTRE PLACÉS CONVENABLEMENT ENTRE UN SON DONNÉ ET SON OCTAVE AIGUE.

Par M. le baron Blein.

L'harmonie du mode majeur trouvée dans la corde cylindrique tendue est constituée par trois sons, dont les vibrations sont, en un temps donné, dans les rapports des nombres 1, 3, 5. Le son 1 (ou à une vibration) ayant pour octave aiguë le son 2, on voit que pour placer entre ces deux sons les sons 3 et 5, il faut en prendre les octaves graves $\frac{3}{2}$ et $\frac{5}{4}$, en sorte que le type du mode majeur devient 1, $\frac{5}{4}$, $\frac{3}{2}$, 2, en répétant le son 1 à l'aigu, et en plaçant les sons dans l'ordre de leurs rapports.

De même l'harmonie du mode mineur, trouvée dans le cylindre isolé, est constituée par trois sons dont les vibrations sont, en un temps donné, dans les rapports inverses 1, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$; et on voit que pour placer les sons $\frac{1}{3}$ et $\frac{1}{5}$ entre les deux octaves 1 et 2, il faut en prendre les octaves aiguës $\frac{4}{3}$ et $\frac{8}{5}$. Le type du mode mineur devient donc alors 1, $\frac{4}{3}$, $\frac{8}{5}$, 2[1].

(1) Les dénominations des deux modes sont dérivées de ce que l'une des consonnances qui les composent est plus grave que l'autre, dans le

Les deux types réunis forment une première gamme 1, $\frac{5}{4}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{8}{5}$, 2, dont tous les termes sont consonnans relativement au son fondamental 1.

Si l'on observe que les sons 1, $\frac{5}{4}$, $\frac{3}{2}$, du type majeur peuvent être intervertis sans que le caractère de l'harmonie soit changé, on pourra les placer dans l'ordre $\frac{5}{4}$, $\frac{3}{2}$, 2 et $\frac{3}{2}$, 2, $\frac{5}{2}$, et on pourra supposer aussi que le son $\frac{5}{4}$ de la première inversion, et celui $\frac{3}{2}$ de la deuxième, deviennent tour à tour le son 1; alors, en effet, en multipliant chacun des termes du second type majeur $\frac{5}{4}$, $\frac{3}{2}$, 2, par la fraction $\frac{4}{5}$, il se change en 1, $\frac{6}{5}$, $\frac{8}{5}$, et en multipliant les termes $\frac{3}{2}$, 2, $\frac{5}{2}$ du troisième type par $\frac{2}{3}$, il se change en 1, $\frac{4}{3}$, $\frac{5}{3}$. Nous aurons donc acquis des sons nouveaux, savoir : $\frac{6}{5}$ et $\frac{5}{3}$ qui, intercalés dans notre première gamme, produiront au deuxième type, sous la forme 1, $\frac{6}{5}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{8}{5}$, $\frac{5}{3}$, 2, où tous les termes sont consonnans avec le son fondamental 1.

Nous n'avons pas besoin de faire la même opération sur le type mineur qui a aussi ses deux autres inversions, elle nous donnerait les mêmes résultats; nous nous bornerons à faire observer que les sons 3, $\frac{3}{2}$ .... $\frac{1}{3}$, $\frac{2}{9}$, $\frac{4}{3}$.... et leurs octaves sont des consonnances du premier ordre relativement au son fondamental 1; que les sons 5, $\frac{5}{2}$, $\frac{5}{4}$.... $\frac{1}{5}$, $\frac{2}{5}$, $\frac{4}{5}$, $\frac{8}{5}$.... et leurs octaves sont des consonnances du second ordre; et qu'enfin les consonnances du troisième ordre sont celles que forment les sons $\frac{5}{3}$, $\frac{5}{6}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{3}{5}$.... et leurs octaves.

Si l'on examine la série, gamme, ou le type 1, $\frac{6}{5}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{8}{5}$, $\frac{5}{3}$, 2, on trouvera que les intervalles $\frac{6}{5}$ et $\frac{5}{4}$, de même que ceux $\frac{8}{5}$ et $\frac{5}{3}$, diffèrent entre eux du facteur commun $\frac{25}{24}$; que les intervalles $\frac{5}{4}$ et $\frac{4}{3}$, de même que ceux $\frac{3}{2}$ et $\frac{8}{5}$, diffèrent aussi d'un facteur commun $\frac{16}{15}$; que par conséquent les intervalles de $\frac{6}{5}$ à $\frac{4}{3}$ et de $\frac{3}{2}$ à $\frac{5}{3}$ diffèrent entre eux du même facteur $\frac{10}{9}=\frac{25}{24}\times\frac{16}{15}$; que les intervalles $\frac{4}{3}$ et $\frac{3}{2}$ dif-

même ton donné. Il eût été à désirer que les Italiens, nos premiers maîtres, leur eussent donné des noms plus caractéristiques, tels que *allegro* et *mesto*. *Allegro*, appliqué au mouvement, est une qualification insuffisante et inexacte.

fèrent du facteur $\frac{9}{8}$, plus grand que $\frac{10}{9}$, de $\frac{1}{72}$. On remarquera enfin que les sons 1 et $\frac{6}{5}$ diffèrent ainsi que ceux $\frac{5}{3}$ et 2 du même facteur $\frac{6}{5}$, qui est presque égal à $\frac{25}{24} \times \frac{16}{15} + \frac{16}{15} = \frac{6400}{5400} = \frac{32}{27}$, car $\frac{32}{27}$ ne diffère de $\frac{6}{5}$ que de $\frac{2}{135}$.

On voit, par suite de ces observations, que le plus grand facteur de chacun des termes consécutifs de la série des sons est $\frac{16}{15}$, et le plus petit $\frac{25}{34}$; que, par conséquent, il faudra intercaler entre $\frac{4}{3}$ et $\frac{3}{2}$ un son moyen proportionnel géométrique égal à $\frac{\sqrt{2}}{1}$, un peu plus grand cependant que $\frac{4}{3} \times \frac{16}{15} = \frac{64}{45}$, mais de très peu de chose; qu'entre 1 et $\frac{6}{5}$, faudra intercaler deux sons, l'un $\frac{9}{8}$, qui est la consonnance du premier ordre $\frac{3}{4}$, de la première consonnance $\frac{3}{2}$, du son fondamental 1; et l'autre $\frac{16}{15}$, qui est la consonnance du premier ordre $\frac{2}{3}$, de la consonnance du deuxième ordre $\frac{8}{5}$, du même son 1; que de même, enfin, entre $\frac{5}{3}$ et 2, il faudra intercaler deux sons, l'un $\frac{16}{9} = \frac{4}{3} \times \frac{4}{3}$, et l'autre $\frac{15}{8} = \frac{3}{2} \times \frac{5}{4}$, et par conséquent résultant des combinaisons de deux consonnances.

La gamme chromatique se trouvera donc composée des treize sons suivans, en répétant le son fondamental à l'aigu

Savoir : 1, $\frac{16}{15}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{\sqrt{2}}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{8}{5}$, $\frac{5}{3}$, $\frac{16}{9}$, $\frac{15}{8}$, 2,

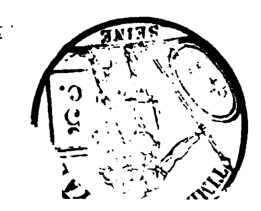
dont les intervalles sont sensiblement égaux entre eux, et où les seuls termes $\frac{16}{15}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{\sqrt{2}}{1}$, $\frac{16}{9}$, $\frac{15}{8}$, sont dissonans relativement au son fondamental.

On sent que la dissonance la moins dure est l'intervalle $\frac{9}{8}$, ou son inverse $\frac{16}{9}$, parce qu'il est le produit de deux consonnances du premier ordre, et que la plus forte est celle exprimée par le rapport incommensurable $\frac{\sqrt{2}}{1}$.

On sait que l'on a donné des noms particuliers à plusieurs des sons de cette gamme, savoir à ceux

	1,	$\frac{9}{8}$,	$\frac{5}{4}$,	$\frac{4}{3}$,	$\frac{3}{2}$,	$\frac{5}{3}$,	$\frac{15}{8}$,	2.
ci.	*ut*,	*ré*,	*mi*,	*fa*,	*sol*,	*la*,	*si*,	*ut*,

qui forment ce qu'on appelle la gamme diatonique du mode majeur. Malheureusement les autres n'ont reçu que des noms dérivés des précédens, et qui sont alternativement affectés d'un dièse ou d'un bémol, suivant qu'on les a considérés comme immédiatement plus aigus ou plus



graves que celui dont ils conservent le nom. C'est donc ainsi qu'on désigne les intervalles... $\frac{16}{15}$, $\frac{6}{5}$, $\frac{\sqrt{2}}{1}$, $\frac{8}{5}$, $\frac{16}{9}$,

par les noms des notes..... { *ut*♯, *re*♯, *fa*♯, *sol*♯, *la*♯,
{ *re*♭, *mi*♭, *sol*♭, *la*♭, *si*♭.

Il eût été bien plus simple et préférable de désigner tous ces sons par le rang qu'ils occupent dans l'ordre de numération, en donnant à la note de départ ou fondamentale, le nom 0, ou 12. Ainsi l'on aurait écrit et dit pour chacun des sons de la gamme:

$$1, \frac{16}{15}, \frac{9}{8}, \frac{6}{5}, \frac{5}{4}, \frac{4}{3}, \frac{\sqrt{2}}{1}, \frac{3}{2}, \frac{8}{5}, \frac{5}{3}, \frac{16}{9}, \frac{15}{8}, \quad 2,$$

ci... 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, { 12 / 0.

en substituant à volonté 0 à 12, et 12 à 0, comme octaves l'un de l'autre[1].

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation d'une Nuit de Gustave Wasa,

OPÉRA-COMIQUE EN DEUX ACTES,

PAROLES DE M***, MUSIQUE DE M. GASSE.

Si je ne me trompe, la France est le seul pays où une pièce de théâtre n'est quelquefois représentée que douze, quinze ou vingt ans après qu'elle a été composée et reçue. Partout un *libretto* d'opéra est mis en musique dès qu'il est écrit, et joué aussitôt que le musicien a terminé son travail. Cette méthode est fort bonne; car le goût du public est variable; c'est dans ce sens qu'on peut dire que ce qui est bon un jour cesse de l'être dix ans après.

(1) Nous croyons devoir saisir cette occasion de déclarer qu'ayant examiné avec soin les calculs de M. Blein sur les résonnances graves, produites par deux sons donnés, nous en avons reconnu l'exactitude, et que tous nos doutes ont été dissipés.

(*Note du rédacteur.*)

En effet, que ferait un musicien de la nouvelle *école* d'un poëme de Métastase, quel qu'en soit le mérite, n'y trouvant ni *finali*, ni morceaux d'ensemble, ni trios, ni airs coupés pour trois mouvemens? que deviendrait aujourd'hui un de ces *imbroglio* mis en musique par Cimarosa, Paisiello ou Guglielmi? Assurément personne ne songerait en Italie à les exhumer pour les mettre à la scène, y en eût-il par milliers d'inédits.

Le peuple français, qu'on accuse d'être le plus inconstant de tous les peuples, est celui qui tient le plus à ses habitudes, à ses goûts, et qui se montre le moins avide d'innovations. Son premier mouvement est de rejeter ce qu'il ne connaît pas; mais enfin, il finit par suivre la route qu'on lui a tracée, et par trouver beau ce qui lui déplaisait d'abord; en sorte que tôt ou tard il modifie plus ou moins ses opinions, et quelquefois finit par en changer complètement.

Ajoutez à cela que souvent un ouvrage est écrit pour telle ou telle circonstance dont l'influence doit lui être plus ou moins avantageuse. Si on laisse échapper le moment favorable, il n'y a plus de chances de succès. Par exemple, l'opéra-comique qui a pour titre : *Une Nuit de Gustave Wasa*, et qui, comme on l'a dit assez plaisamment, *a passé une mauvaise nuit* samedi 29 septembre; cet opéra, dis-je, fut écrit en 1815 pour une des circonstances de l'époque. Au lieu de Gustave Wasa, le héros de la pièce était Henri IV. L'enthousiasme que les Français montraient alors pour ce roi du peuple aurait peut-être sauvé la pièce, qui n'est pas bonne, sans doute, mais qui aurait trouvé son excuse dans son motif. Il n'est pas donné à tout le monde de faire des pièces de circonstance telle que *les Héritiers Michaut* (de M. Planard), et le public se montre d'ordinaire assez indulgent pour ces sortes de bluettes. Par quelque circonstance, qu'on ne dit pas, *la Nuit d'Henri IV* ne fut pas jouée; une foule d'autres pièces sur le même personnage se produisit sur la scène, et force fut de transformer le Béarnais en libérateur de la Suède. Cette métamorphose n'a point été heureuse. Le pu-

blic, qui n'avait point à faire preuve de patriotisme, a sifflé le héros du Nord et ses acolytes. Examinons si c'est à tort.

On connaît l'histoire de Gustave, qui, s'échappant des mains de Christiern, qui le retenait dans les fers, se retira dans la Dalécarlie, dont il souleva les habitans, finit par affranchir son pays du joug des Danois, et fut placé sur le trône par ses compatriotes. Dans la pièce nouvelle, Gustave est déja roi de Suède. La scène se passe non loin des camps suédois et danois, sur les bords d'une rivière, et près de l'endroit où se trouve un bac, qui sert à passer d'une rive à l'autre. Au lever du rideau, des pêcheurs sont assis et occupés à raccommoder leurs filets. L'approche d'un orage les force à chercher un abri; un seul reste, retenu par l'amour et le devoir : c'est Éric, le passeur, amant de Marie Miller, dont il est aimé, mais que la mère de Marie lui refuse, parce qu'il n'a rien, et qu'elle lui préfère le maître d'école du village, M. Sottmann. Le temps où Éric peut voir sa maîtresse est ordinairement celui où il lui fait passer l'eau. Il sait qu'elle est allée au marché de la ville voisine, vendre des fleurs et du lait; il l'attend, et l'orage le plus violent ne peut lui faire quitter son poste. Marie arrive; elle est effrayée de la rencontre qu'elle a faite de soldats danois, qui lui ont pris ses fleurs et son lait. Elle veut passer la rivière, mais l'orage la force de s'arrêter. Enfin le calme reparaît, et le bac transporte sur l'autre rive Éric et sa compagne.

Un soldat paraît, c'est Gustave. Il est poursuivi par les Danois qui l'ont reconnu. Il voudrait traverser la rivière, mais le bateau est de l'autre côté. Il sonne du cor, Éric revient. Au moment où Gustave va monter sur le bateau, le batelier lui demande un scheling pour prix du passage; le roi s'aperçoit, en voulant le payer, qu'il a oublié sa bourse en changeant d'habit; il propose au jeune homme de lui faire un billet payable au camp de Gustave. Éric refuse d'abord et finit par céder; il reçoit le billet et son garçon conduit le bateau sur l'autre bord. Éric voudrait savoir ce qui est écrit sur le billet du soldat; mais il ne sait pas lire.

Un officier et des soldats danois se présentent. Ils poursuivent Gustave, et interrogent Éric, qui répond n'avoir vu qu'un soldat suédois, lequel est maintenant sur l'autre rive. Il ajoute que ce soldat, ne pouvant le payer, lui a donné un billet dont il ne sait pas le contenu. L'officier prend le papier, qui est un bon de cent rixdales d'or, signè Gustave. A ce nom, les Danois veulent passer à l'autre bord; mais Éric, dévoué à la cause des Suédois et de Gustave, leur résiste et tâche, par ses signes, d'empêcher son compagnon de ramener la barque. Les Danois le font prisonnier, et vont passer ailleurs la rivière.

Cette scène, qui termine le premier acte, produit quelque effet, mais ne porte pas moins à faux. Tout ce qui l'amène est déraisonnable. Comment supposer qu'Éric refuse le passage à un soldat, dont il peut craindre la colère; que ce soldat veuille récompenser sa cupidité par un don magnifique, et surtout que ce soldat, qui n'est autre que Gustave, et qui a tant d'intérêt à cacher son nom, le révèle indiscrètement au premier venu dans un billet, qui peut tomber entre les mains de ses ennemis. Tous ces ressorts sont bien forcés. Il est vrai qu'on voit beaucoup de choses semblables dans les opéras-comiques; mais ceux qui se soutiennent rachètent ces défauts par l'amusement qu'ils procurent au public, ce qui n'a pas lieu dans *une Nuit de Gustave Wasa.*

Le second acte est plus faible que le premier. Il se passe au moulin de Miller. Les premières scènes, qui ont lieu entre Marie, Catherine sa mère, et Miller son frère, sont insignifiantes. Gustave, toujours déguisé en soldat, arrive conduit par Sotmann, le maître d'école. Il est bien reçu par Miller, sa mère et sa sœur. Gustave, qui se dit porteur d'ordres du roi, demande un guide; Miller se dispose à aller chercher Éric, lorsque celui-ci, qui s'est échappé des mains des Danois, arrive, reconnaît Gustave et le presse de partir. Il n'est plus temps; les Danois arrivent; le roi n'a que le temps de se cacher dans une chambre voisine, et Éric saute par une fenêtre pour aller chercher les Suédois, qu'il a rencontré près du village. L'officier danois demande à souper, et dé-

signe pour sa chambre celle où Gustave est enfermé. Miller cherche à gagner du temps; mais Sotmann, dont la maison vient d'être envahie par les Danois, vient (on ne sait pourquoi) demander où est le soldat qui l'a amené; Miller lui fait des signes qu'il ne comprend pas; l'officier veut savoir de quoi il est question, et ce qu'il y a dans la chambre voisine; Miller prend son mousquet pour en defendre l'entrée; Gustave vient se ranger près de lui, l'épée à la main, prêt à vendre chèrement sa vie; mais Éric survient accompagné des soldats suédois. Les Danois sont faits prisonniers, et le roi unit Éric et Marie.

Cette fin n'est pas ce qu'il y a de plus mauvais dans la pièce; mais le public s'y est vengé de l'ennui qu'il avait éprouvé en écoutant la pièce jusqu'au bout, et le rideau s'est baissé au bruit discordant de nombreux sifflets. Les auteurs n'ont point été nommés.

A l'exception d'un petit nombre de situations, cette pièce n'est point favorable à la musique. Nicolo Isouard, qui en avait été chargé primitivement, avait jeté sur le papier quelques idées, et avait écrit tout le chœur de la fin du premier acte. Ce chœur est bien, quoique un peu trop bruyant. Le reste de la musique a été composé par M. Gasse. Plusieurs morceaux se ressentent de la faiblesse du poème. Cependant on trouve au premier acte un duo entre Éric et Marie qui a de la grace, et surtout un *quintette*, au second acte, qui est le meilleur morceau de la pièce. Le rôle de Miller avait été écrit pour un bariton, et Tilly s'en était chargé; mais cet acteur étant tombé malade, Féréol a eu la complaisance de le remplacer. Sa voix étant un ténore, il n'a pu chanter un air qui avait été écrit pour Tilly, et il a fallu remplacer cet air par des couplets. Cela est fâcheux, car on assure que l'air supprimé était fort bien.

En résumé, cet ouvrage ne peut aller loin; mais comme je l'ai dit, sa chute doit être plutôt attribuée aux circonstances qu'aux auteurs. Ceux-ci n'ont eu d'autre tort que de vouloir faire un ouvrage de répertoire de ce qui ne devait être considéré que comme une bluette du moment.

La première représentation d'*Une Nuit de Gustave Wasa* a été précédée de l'*Opéra comique,* petit ouvrage dont la musique est assez faible et inférieure à celle *du Prisonnier,* opéra du même auteur[1]. Mais que ne peut le talent de chanteurs tels que Ponchard et Mme Rigaut! Les chansons, les romances, les petits riens de cet *opéra-vaudeville* ont été exécutés avec tant de perfection par ces deux artistes distingués, qu'ils ont fait quelque chose de très agréable de ce qui n'est rien en lui-même, et qu'ils ont arraché des applaudissemens réitérés à des spectateurs impatiens d'entendre la nouveauté qui les avaient attirés. On a beau dire, ce siècle est celui de la musique, même au théâtre Feydeau. Du chant avant tout.

FÉTIS.

— On parle d'un projet de réunion entre le Théâtre-Italien et le Théâtre-Anglais, sous la direction de M. Laurent. Ce projet paraît être la suite de la conviction que l'autorité supérieure a acquise de l'impossibilité de soutenir seul ce théâtre italien, qui naguère était si florissant. Et qu'on ne croie pas que l'administration soit coupable de l'état de langueur où se trouve maintenant le spectacle qui était jadis l'objet des prédilections de la bonne société : la force des choses a amené cette langueur. Le génie de Rossini pouvait seul le soutenir ; mais il se repose, ou se consacre à une autre scène. Ce qui a fait sa gloire et sa renommée européenne semble lui être devenu indifférent, et le *dolce far niente* est maintenant sa passion dominante. Quant aux compositeurs qui fournissent aujourd'hui les théâtres de l'Italie, ce sont en général des hommes si médiocres qu'on ne peut rien espérer d'eux pour le Théâtre-Italien de Paris, car nous sommes plus difficiles en fait de plaisir que les habitans des principales villes d'Italie. Ils sont contraints de se contenter de ce qu'ils ont; mais nous avons le choix, et nous prenons ce qui nous amuse. Nous l'avons répété plusieurs fois, et cette vérité paraît être sentie, c'en est fait du répertoire italien, jus-

(1) Della Maria.

qu'à ce qu'un homme de génie, encore inconnu, vienne lui rendre son lustre.

Reste le personnel; mais pour le renouveler, il faudrait sacrifier des sommes énormes, dont la rentrée serait fort incertaine; et même quelque effort qu'on voulût faire, il n'est pas bien certain qu'on pût obtenir du grand entrepreneur *Barbaja* la facilité de présenter successivement quelques-uns des sujets qu'il tient à ses gages. David, Lablache, Tamburini, Rubini; Mmes Méric-Lalande, Brambilla et quelques autres pourraient exciter la curiosité, au moins pendant quelque temps; mais comment les avoir? Barbaja, qui exploite l'entreprise de plusieurs théâtres d'Italie et d'Allemagne, a besoin de ses acteurs, et ne les aurait probablement cédés pour des termes fort courts, qu'à des conditions fort onéreuses. Par ces motifs, nous avions pensé que c'était avec cet entrepreneur qu'il serait bon de traiter pour lui accorder un privilège et une subvention : l'autorité supérieure n'a pas cru devoir le faire. Peut-être a-t-elle pensé qu'il serait dangereux pour les théâtres français d'accorder à un entrepreneur étranger des avantages qui lui auraient donné les moyens de faire pencher la balance en sa faveur pendant deux ou trois ans.

Le directeur actuel de l'Opéra, M. Lubbert, régit en même temps le Théâtre-Italien. Il sent tous les désavantages de celui-ci; et, à cause de cela, il veut en débarrasser son administration, et celle de la direction générale des beaux-arts; mais, avant tout, il veut la prospérité de l'Opéra français, et s'opposera toujours à ce que son rival prenne trop d'extension. Par une singularité remarquable, on assure qu'il est secondé dans ses vues par M. Rossini lui-même. Transfuge redoutable, Rossini ne se contente point de cesser de combattre en faveur de ses anciens alliés, il passe dans le camp ennemi, et leur porte au grand jour et dans l'ombre des coups sous lesquels ils doivent succomber.

L'appui du Théâtre-Anglais sera-t-il suffisant pour maintenir les chanteurs ultramontains dans une position honorable? On peut en douter. De deux choses l'une : ou les

deux troupes se réuniront pour ne donner que trois représentations par semaine, composées d'une tragédie ou d'une comédie anglaise, suivie d'un opéra italien; ou elles joueront alternativement, en donnant une représentation chaque jour. Dans le premier cas, le spectacle sera trop long, et les dépenses seront trop considérables pour être couvertes par la recette et la subvention; dans le second, si les acteurs anglais ont la vogue, ils nuiront aux italiens, qui, loin de leur porter secours, leur seront à charge. Les événemens feront voir si nous nous sommes trompés.

On ne dit point encore si le nouvel arrangement dont nous venons de parler est signé; mais on assure qu'il est irrévocablement arrêté. M. Laurent s'est charge d'une entreprise bien difficile à gérer; mais un habile homme tire parti de tout. Nous verrons s'il mérite ce titre.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

OBSERVATIONS FUGITIVES

D'UN VOYAGEUR ALLEMAND,

SUR L'ÉTAT DE LA MUSIQUE A DRESDE PENDANT L'ÉTÉ DE 1827 [1].

Dresde jouit depuis long-temps de la réputation de faire beaucoup pour la musique d'église. La protection que les souverains du beau pays de Saxe, et principalement le roi Frédéric-Auguste, mort cette année, accordaient aux beaux-arts, avait enchaîné à cette cour des hommes tels que Hasse et Naumann, et donné un grand éclat aux pompes religieuses, ainsi qu'à l'opéra italien. Cependant, depuis la mort de ces maîtres, le véritable genre de la musique d'église paraît s'être perdu peu à peu, et il ne reste plus à louer que l'exécution si distinguée de la Chapelle royale, et la sonorité de l'église catholique de la cour. Les cloches argentines appellent encore, les dimanches et jours de fêtes, aux vêpres et à la messe en musique; mais on y trouve rarement un bon choix de compositions clas-

(1) Extrait du n° 37 de la *Gazette musicale de Berlin*.

siques, et l'on n'y entend le plus souvent que des messes surannées ou triviales, à mouvemens vifs et pressés, de telle sorte qu'on croirait qu'il s'agit d'avoir terminé le plus promptement possible. J'y ai entendu cette année, à son retour des eaux de Tœplitz, Sassaroli, qui est maladif cet été. Sa voix m'a paru affaiblie. Un enfant de chœur avec une voix pure, mais faible, chantait les parties de soprano pendant son absence. Le contralto beaucoup trop prononcé d'un *musico* (Muschietti) couvrait souvent le soprano. Le tenor est trop faible ; mais l'effet produit par la basse de Zezi est proportionnellement très fort. Le chœur est faible, et les répons des enfans de la chapelle manquent souvent de cette pureté d'intonation pour laquelle les élèves de Kreutz étaient si renommés. J'entendis très bien exécuter deux messes solennelles de Naumann (en *ut* et en *la* ♭ majeur), et le bel orgue de Silbermann, dont toutes les ressources étaient mises à profit par l'excellent organiste Klengel, me fit un grand plaisir. J'ai regretté que la disposition ne permît pas que l'orgue accompagnât la messe d'un bout à l'autre. Le placage de l'accord final qui fait explosion à la fin de chaque morceau produit un effet peu agréable.

Dresde possède, dans la personne de Jean Schneider, frère du compositeur Frédéric Schneider, et organiste de la cour à l'église protestante, le premier des organistes vivans. Je n'ai jamais entendu depuis Vogler, un maniement plus parfait de ce plus puissant des instrumens, réunis à la connaissance la plus profonde de la modulation et du contrepoint double, à la richesse des idées et au goût le plus exquis. M. Schneider utilise le bel orgue de Silbermann, tant sous le rapport du choix et de la liaison des registres, que pour la manière d'enfler les sons depuis le souffle le plus faible jusqu'à *fortissimo* qui ébranle tout le temple avec l'art le plus rare, et un grand talent d'exécution, particulièrement dans la main gauche et dans les pédales. Cet artiste, aussi complaisant et aussi modeste qu'habile, épuisa dans un prélude et la fugue qui suivait, toutes les nuances du style sévère dans l'improvisation d'une composition de la

plus grande richesse. L'orgue tout entier fut employé de la manière la plus imposante. A la fin de cette séance, qui dura plus de deux heures, et qu'il avait consacrée, par une rare complaisance, à un petit nombre d'auditeurs, M. Schneider nous fit entendre, de main de maître, la fugue de Sébastien Bach en *la* mineur avec le prélude, et dans le fait, ce véritable artiste ne pouvait choisir rien de plus élevé, pour compléter l'impression que son jeu avait produite sur moi.

Je ne sais si les oratorios d'usage sont encore exécutés dans la Semaine-Sainte. Pendant la durée du deuil, la cour ne se rendait point à l'église publique.

L'opéra italien jouit depuis long-temps de la protection particulière de la cour et de la faveur du public. Les chanteurs de cet établissement sont encore des plus distingués, quoiqu'ils ne le soient plus au même degré qa'autrefois. La signora Pallazzesi possède une voix de soprano agréable, dont la *mezza voce* fait particulièrement de l'effet. Cette voix fraîche et délicate semble ne pouvoir supporter de longs efforts à l'aigu, et avoir encore besoin d'exercice; car ses roulades ne sont pas très nettement exécutées. En revanche, la légèreté de son chant plaît beaucoup, ainsi que son jeu qui est fort naturel. Mme Schiassetti, arrivée de Paris depuis un an, convient par son bel organe de *mezzo-contralto* aux rôles de *primo uomo;* sa manière est noble et de bonne école, mais sa voix a peu de séduction, et le chant orné lui est encore moins favorable qu'à la signora Pallazzesi. Ces deux chanteuses brillent das la *Donna del Lago* de Rossini. La fièvre rossinienne s'est acclimatée ici comme à Paris et à Vienne, et à l'exception du *Crociato* de Meyerbeer, on n'a vu réussir ici que des opéras de Rossini. On doit à la vérité donner *Don Juan* et *les Noces de Figaro,* en italien; mais de tels ouvrages disparaîtront bientôt du répertoire, parce que les chanteurs n'y trouvent pas l'occasion de prodiguer les cadences et les *fiorituri*. Les ténors Rubini, Pesadori et Bonfigli sont d'habiles chanteurs; mais leurs voix sont faibles. Pesadori, dont le ténor est très agréable, laisse à désirer sous ce rapport de la force. Je considère

Rubini comme un des premiers chanteurs; mais son exécution est un peu affectée et doucereuse. Benincasa est connu comme un excellent bouffe. Sa netteté d'articulation, sa voix de basse sonore, et son jeu vif et aisé lui ont assuré depuis long-temps une honorable réputation. Zezi, comme *basso cantante*, est distingué sous le double rapport de la voix et de l'exécution; son extérieur imposant le rend propre aux rôles nobles.

J'ai presque entendu avec plaisir, à cause de la bonté de l'exécution, l'ennuyeuse et monotone *Pastorella Feudataria* de Vaccai, l'un des imitateurs sans génie de Rossini. Le *Crociato* de Meyerbeer est exécuté, par les mêmes chanteurs italiens, avec un grand ensemble. Quoique cet ouvrage ait été donné souvent depuis un an, la salle était encore entièrement pleine aux jours les plus chauds de cet été. Mmes Schiassetti et Pallazzesi y recueillent de grands applaudissemens. L'instrumentation de cet opéra est très riche et originale; mais le chant, si abondamment orné, à la Rossini, ne peut être bien exécuté que par des chanteurs italiens; aussi l'ouvrage est-il accueilli partout où il y a opéra italien.

Le chœur est assez faible; mais l'orchestre, composé des premiers virtuoses (principalement à l'égard des instrumens à vent) est fort distingué. En l'absence du maître de chapelle Morlacchi, le directeur de musique Reissiger dirige l'opéra italien et allemand avec beaucoup de talent. On pourrait peut-être désirer quelquefois un peu plus de chaleur; mais le nouveau directeur craint probablement de se mettre mal avec les chanteurs, et se voit obligé de leur céder.

L'opéra allemand, qui commençait à peine à fleurir, a éprouvé une perte irréparable par la mort prématurée de Ch. M. de Weber. Cette blessure est incurable, et cependant la mémoire de ce grand génie est déjà presque oubliée ici. Son *Oberon* doit cependant, par ordre du roi, être donné avec beaucoup de magnificence au commencement d'octobre; malheureusement le local est trop petit, et indigne d'une résidence telle que Dresde. Il manque aussi de sonorité. A l'ouverture de l'opéra allemand, qui

avait été fermé depuis le 1er mai, j'y ai entendu la *Dame blanche* de Boieldieu, qu'on exécutait pour la première fois à Dresde. Mme Devrient, qui remplissait le rôle d'Anna, nous a rappelé Mlle Sontag, quoiqu'elle lui soit inférieure sous le rapport du chant. Tous les chanteurs se montrèrent d'une manière très satisfaisante; mais on distingua surtout Mme Sandrini qui a fort bien fait ressortir le petit rôle de Marguerite. Je n'ai jamais entendu chanter la romance du deuxième acte avec autant d'expression. L'ensemble de l'opéra, qui avait été bien étudié par les soins du directeur Reissiger, était tout-à-fait satisfaisant, ainsi que la mise en scène. L'orchestre, qui aurait besoin d'être renforcé de quelques basses, est très remarquable sous le rapport des instrumens à vent et de l'égalité des violons. On aurait pu désirer un peu plus de vivacité dans la manière dont on a pris quelques mouvemens de cet ouvrage, qui ne trouve ici que des applaudissemens.

On attendait des eaux de Tœplitz, Waechter, qui devait débuter dans le Figaro du *Barbier de Séville* de Rossini, traduit en allemand. On a engagé pour le même opéra le tenor Babnig, qui doit venir de Pesth, et dont la belle voix et la méthode sont très réputées.

Je ne dois point passer sous silence les concerts d'été qui ont été chaque soir alternativement donnés au Linkisch-Bad, dans le grand jardin et sur la terrasse de Brühl. Les musiciens de la ville ont exécuté des symphonies et ouvertures de Mozart, Haydn et Beethoven, étudiées avec soin, ainsi que des opéras ou parties d'opéras arrangés en symphonie, tels que le final de *Don Juan*, la *Dame du Lac*, etc. Quoiqu'on puisse leur reprocher un peu de lenteur et quelques autres défauts d'exécution, on leur doit toujours d'entendre de bonne musique, et de n'être pas continuellement assourdi par la grosse caisse.

— *L'Oberon* de Weber a été donné, pour la première fois, à Francfort-sur-le-Mein, le 16 septembre. Cet opéra n'a pas réussi. On y a trouvé un travail pénible et peu de mélodie : il est vrai que l'exécution et la mise en scène étaient également mauvaises.

MILAN. Le second acte de l'opéra de Pacini, l'*Ultimo*

Giorno di Pompei, attire la foule au théâtre de *la Scala* depuis près de deux mois. L'air de Rubini, le duo chanté par Tamburini et Mme Méric-Lalande, la grande scène de cette dernière, et l'explosion du Vésuve, merveilleux effet dont on n'avait pas d'idée auparavant, satisfont à la fois l'oreille, le cœur et les yeux. On assure que, dans le duo qui vient d'être cité, la cantatrice arrive au plus haut degré d'expression à ces paroles : *Vivi di me sicuro*. — *Sono innocente il giuro*. — *Ai Numi, al figlio, a te*. Après la chute du rideau, Rubini, Tamburini et Mme Méric-Lalande sont redemandés chaque soir avec transport. Les voyageurs qui arrivent d'Italie assurent que le Vésuve de Sanquirico est un chef-d'œuvre, une véritable création, où l'illusion est portée aussi loin que possible.

Le *Mosè in Egitto* de Rossini est joué concurremment avec l'opéra de Pacini, et obtient aussi un grand succès, dont le compositeur et les chanteurs peuvent réclamer chacun une part.

CLASSE DE CHANT ET DE VOCALISATION,

SOLFÈGE, ET ACCOMPAGNEMENT DE LA PARTITION,

De M. Panseron,

PROFESSEUR A L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

La classe de *chant et de vocalisation* du matin, pour les dames, aura lieu les lundi et jeudi, de 9 à 11 heures.

La classe de *chant et de vocalisation* du soir, pour les dames, aura lieu les mardi et vendredi, de 7 à 9 heures.

La classe de *solfège* pour les dames, aura lieu les mercredi et samedi, de 9 à 11 heures du matin. Il ne sera admis que six personnes à cette classe.

La classe de *chant et de vocalisation* du matin, pour les hommes, aura lieu les mardi et vendredi, de 9 à 11 heures.

La classe de *chant et de vocalisation* du soir; pour les hommes, aura lieu les lundi et jeudi, de 7 à 9 heures.

La classe d'*ensemble*, pour les dames et les hommes, aura lieu les mercredi et samedi, à 7 heures du soir on

n'y chantera que des duos, trios, morceaux d'ensemble et chœurs. Il n'y sera admis que six personnes.

La classe d'*accompagnement de la partition*, pour les dames, aura lieu les lundi et jeudi matin, de 11 heures et demie à 1 heure et demie.

La durée de chaque classe de *chant et de vocalisation* sera de deux heures.

Ces classes auront lieu deux fois par semaine. Il n'y sera admis que quatre élèves.

Les classes ouvriront le jeudi 1er novembre, jour de la Toussaint.

S'adresser, pour se faire inscrire, chez M. Panseron, boulevard des Italiens, n° 11, tous les matins avant midi.

Au moment où la bonne société va quitter les plaisirs de la campagne pour retrouver ceux de la ville, et pour reprendre les travaux de l'hiver, nous croyons qu'on ne verra pas sans intérêt l'annonce de ces cours. M. Panseron, qui est classé depuis long-temps parmi nos plus habiles professeurs, a fait, sur le mécanisme du chant, des études approfondies qui datent de son séjour en Italie, comme pensionnaire du gouvernement, et qui sont un garant des progrès rapides qu'il doit faire faire à ses élèves.

Parmi les avantages que nous remarquons dans l'annonce de ces cours, ceux des classes d'ensemble nous paraissent mériter l'attention des amateurs. Combien il en est parmi eux qui, doués d'une voix agréable et de quelque facilité pour la vocalisation, manquent cependant d'habitude dans l'exécution, et ne peuvent faire valoir leurs avantages naturels, faute d'avoir appris à les régler. Écoutez un duo, un trio, chanté par des amateurs, chacun s'occupe de sa partie sans s'inquiéter de l'effet général du morceau, effet qui est presque toujours manqué, parce qu'il n'a point été réglé d'avance. Il est vrai que les occasions manquent pour faire des études semblables; c'est ce qui ajoute encore à l'intérêt des cours de M. Panseron. A l'avantage d'y trouver à coup sûr des chanteurs avec lesquels on puisse s'exercer, se joindra celui d'être dirigé par un bon professeur, qui donnera à la fois le précepte et l'exemple.

DISCORSO

SULLA ORIGINE, PROGRESSI E STATO ATTUALE

Della Musica Italiana,

DI ANDREA MAJER, VENEZIANO.

(Discours sur l'origine, les progrès et l'état actuel de la musique italienne, par André Majer, Vénitien[1].)

La littérature musicale étrangère est si peu connue parmi nous, que l'on y sait à peine les noms des ouvrages les plus recommandables. Ce n'est que par hasard, et longtemps après que ces ouvrages ont été publiés, qu'ils parviennent en France, où ils ne sont lus que d'un petit nombre d'érudits. L'indifférence des musiciens à cet égard est complète. L'Italie, l'Allemagne, l'Angleterre même, voient éclore chaque année des livres intéressans sur quelque partie de la musique, dont les auteurs ou les éditeurs trouvent sans doute le débit, puisque le nombre s'en augmente tous les jours. Chez nous, le défaut de lecteurs rendrait de pareilles publications ruineuses. Toutefois, je crois qu'en attaquant sans relâche notre paresse sur ce point, je parviendrai à la vaincre; c'est ce qui me détermine à donner une analyse des meilleurs livres qui traitent de cet art : si je ne parviens pas au but que je me suis proposé, j'aurai fait du moins ce qui était en mon pouvoir.

Quoique peu volumineux, celui dont il s'agit ici mérite l'attention de tous les hommes de goût par les choses neuves et excellentes qu'il renferme. L'auteur en jeta les premières idées dans une brochure qu'il publia à Rome, en 1819, sous le titre de *Discorso intorno alle vicende della musica italiana*[2]. Les faits intéressans qu'il a recueillis depuis lors, l'ont conduit à développer son plan, et à lui donner sa forme; ce plan très simple, contient les quatre divi-

(1) Padoue, della tipographia e fonderia della Minerva, 1821, in-8° de 173 pages.

(2) Rome, Carlo Mordachini.



sions suivantes : 1° Considérations sur la musique des anciens ; 2° Naissance et enfance de la musique italienne ; 3° Adolescence et maturité de la musique italienne ; 4° État présent de la musique italienne.

Parmi les recherches pleines d'érudition de l'auteur sur le premier point, celles qui ont rapport à la connaissance que les anciens ont eue de la composition à plusieurs parties l'ont conduit à croire qu'ils ont usé de ce genre de musique. M. Majer a remanié cette question dans un petit écrit qui a pour titre : *Sulla conoscenza che aveano gli antichi del contrapunto, lettera di Andrea Majer, Veneziano*[1], et qui est un commentaire excellent sur un passage de Cicéron, dans le Songe de Scipion.

Rien de plus instructif, de mieux élaboré, que la seconde partie, qui a pour objet la naissance et l'enfance de la musique en Italie. Après avoir examiné avec soin les diverses transformations du chant ecclésiastique, de la notation, des chansons vulgaires, les révolutions de la composition à plusieurs parties, l'influence des compositeurs flamands sur la musique en général, et les écoles, M. Majer arrive à cette époque si importante de la naissance du drame musical, qui changea l'objet et la forme de toute espèce de musique. Je crois ne pouvoir mieux faire que de donner la traduction d'un passage très curieux de son livre, où il éclaircit quelques points obscurs ou mal connus de cette époque intéressante.

On sait que les assemblées qui se tenaient dans la maison de Jacques Corsi, à Florence, donnèrent à l'art musical une vie nouvelle, et le tirèrent des entraves des formes scolastiques. Les hommes les plus remarquables, qui assistaient à ces assemblées étaient Jacques Peri, Jules Caccini, Vincent Galilée, père du célèbre physicien et astronome, Doni, Mei, le comte de Vernio, etc. Voici comment M. Majer parle de leurs travaux.

(1) Brochure de 36 pages in-12, sans date, ni nom de lieu, mais imprimée à Venise. Le même écrit a été inséré dans le tome III de la *Nuova Raccolta di scelte opere italiane e straniere di scienze, lettere ed arti.* Venise, 1822, in-4°, Pietro Milesi.



« Le premier ouvrage qu'ils mirent au jour fut celui qui a pour titre : *Dialogo sulla musica antica e moderna* (Dialogue sur la musique ancienne et moderne) de Vincenzo, digne père du grand Galilée, publié à Florence en 1581. Il fut suivi de *Il Fronimo*, autre dialogue du même auteur; du *Traité des genres et des modes*, de Doni, d'un excellent discours du même, *sulla perfezione delle melodie* (sur la perfection des mélodies), et du *Traité des modes*, de Mei. Dans ces divers ouvrages, les principes théoriques de l'art musical étaient, pour la première fois, démontrés dans un langage clair, noble et élégant. Mais ils sont surtout recommandables par les réflexions qu'ils renferment sur l'imitation musicale.

« Les écrits de Dubos, Condillac, Le Batteux, d'Alembert, Diderot, Rousseau, Algarotti, Artéaga, et autres philosophes des temps modernes, n'offrent rien de plus vrai ni de mieux exprimé que ce que l'on trouve dans ces écrivains du seizième siècle, dont les ouvrages sont aujourd'hui presque entièrement ignorés.

« Un exemple de l'application des sages principes contenus dans les écrits dont nous venons de parler, fut bientôt offert au public dans l'opéra de *Dafne*, écrit par *Rinuccini*, et mis en musique par *Peri*, qui fut exécuté dans la maison de *Corsi*, à Florence, en 1597. Nous n'en parlerons point, parce qu'il nous a été impossible de nous le procurer, quoique *Quadrio* assure qu'il a été imprimé avec la musique, en 1600. On peut présumer toutefois que cet opéra était fort inférieur à l'*Euridice*, écrit aussi par *Rinuccini*, puisque tous les écrivains se sont accordés pour désigner ce dernier opéra comme le type du mélodrame moderne.

« *Euridice* fut représenté à Florence, en 1600, à l'occasion du mariage de Marie de Médicis. En voici le titre fidèlement copié sur un exemplaire existant dans la bibliothèque Saint-Marc, de Venise :

« *L'Euridice, composta in musica in stile rappresentativo, da Giulio Caccini, Romano*, Florence, 1600, *per il Marescotti* (Eurydice, mis en musique, en style théâtral, par Jules Caccini, Romain.)

« Ici s'élève une question assez curieuse. *Alacci*, *Quadrio*, *Tiraboschi*, *Signorelli*, et beaucoup d'autres, attribuent la musique de l'*Euridice* à *Peri*, et le seul Artéaga assure, sans dire néanmoins d'où il tire cette connaissance, que Peri et Caccini la composèrent en société. Si par un principe inébranlable, le fait doit l'emporter sur toute autre autorité, on restera convaincu que tous ces savans historiens ont parlé de la musique d'*Euridice* sans l'avoir vue. Il est certain que quand on voudrait prétendre que le nom de *Giulio Caccini, Romano*, se trouve imprimé sur le frontispice par erreur, cette absurde supposition serait détruite par les premiers mots de l'Épître dédicatoire, adressée par Caccini au comte de Vernio : « Avendo io posto in musica (dit-il) in stile rappresentativo la favola *l'Euridice*, et fattala stampare, mi è parso « parte del mio debito dedicarla a V. S. illustrissima. *Ho* « *usato in questa composizione lo stesso stile come nell'* « *egloga del Sannazzaro*, itene all' ombra degli ameni « faggi, *ed in alcuni miei Madrigali composti nello* « *stesso tempo, etc.* [1]

« Cette églogue et ces madrigaux se trouvent dans un recueil de musique de *Caccini*, imprimé en 1601, et dédié au même comte de Vernio. Mais, quelque soit l'auteur d'*Euridice*, a-t-il réussi dans son entreprise, et mérite-t-il d'être proclamé le créateur du style dramatique ? Cette seconde question est plus importante que la première. Si on s'en rapportait à tous les écrivains ci-dessus mentionnés, elle serait résolue en faveur de *Peri* ; mais comment accorder sa confiance à des écrivains respectables, sans doute, mais si mal informés ? Et quand on devrait me considérer comme un Zoïle attaché à détruire des réputations consacrées par le temps, l'amour de la vérité me porte à démontrer le peu de fondement de

(1) Ayant mis en musique, en style théâtral, la fable d'*Eurydice*, et « l'ayant fait imprimer, j'ai cru qu'il était de mon devoir de la dédier à « V. S. J'ai employé dans cette composition le même style dont j'avais « fait usage dans l'églogue de Sannazar, *Itene all' ombra degli ameni* « *faggi*, et dans quelques-uns de mes madrigaux composés dans le même » temps, etc. »

leur opinion. Je commencerai par le récitatif, qui est précisément la partie en quoi ils font consister le mérite principal de *Peri*.

« Caccini nous apprend lui-même, en parlant au comte de Vernio, quels furent les principes qui lui servirent de guide : « *E questa la maniera, la quale negli anni che* « *fioriva la camerata sua in Firenze, discorrendo ella,* « *dicea con molti altri nobili personaggi, essere stata* « *in usata, dagli antichi nella rappresentazione delle* « *loro tragedie, ed alta favole adoperando il canto*[1]. »

Dans l'avant-propos de son œuvre de Madrigaux, il dit encore : « *Vedendo dunque che tali musiche non davano altro diletto, fuori di quello che potea dare l'armonia all' udito solo, poiche non potevano essi muovere l' intelletto senza l' intelligenza delle parole, mi venne in pensiero d' introdurre una sorte di musica, per cui altri potesse quasi che in armonia favellare, usando in essa (come altre volte ho detto) una certa nobile sprezzatura di canto, passando per alcune falze, tenando però la corda del basso ferma,* etc.[2].

Caccini ne pouvait assurément pas expliquer avec plus de clarté les principes du style du récitatif; mais il faut convenir en même temps qu'il était difficile de les mettre plus mal en pratique (soit dit sans offenser sa mémoire) qu'il ne l'a fait dans le récitatif d'*Euridice*. *Les Cantilenes* sont composées avec des espèces de phrases et de cadences, qui, loin d'imiter les accens et la prosodie du langage, suivent les motifs des airs, tellement qu'on ne peut

(1) « Telle est la manière dont les anciens en usaient dans la représen- « tation de leurs tragédies et de leurs autres pièces ornées de musique, « selon l'opinion que vous avez manifestée aveo d'autres nobles personna- « ges, dans le temps où florissait l'assemblée que vous teniez à Florence. »

(2) « Voyant donc qu'une semblable musique ne donnait point d'autre plaisir que celui que l'harmonie peut procurer à l'oreille, puisque l'intelligence des paroles peut seule parler à l'esprit, j'imaginai d'introduire une espèce de chant par lequel on pût, en quelque sorte, parler en musique, y employant, comme je l'ai déjà dit, une marche plus libre que celle du chant ordinaire, formée de notes de passage sur une note de basse tenue. »

distinguer la moindre différence entre cette mélodie des prétendus airs, et celle du récitatif. Les notes de la basse, au lieu de rester *ferme*, comme il le promet, marchent toujours avec le chant, passant à chaque temps à la 2de, à la 4te, à la 5te, à la 6te pour retomber continuellement, avec la *cadence parfaite* ou *imparfaite* sur la corde *fondamentale*. Le prétendu *mépris du chant* est si mal observé, qu'il l'enfreint quelquefois dans des passages de deux mesures. Mais en voilà assez sur le récitatif d'*Euridice*.

« La première esquisse du véritable récitatif se trouve dans les *motets* et les *cantates* de Carissimi. Il fut ensuite porté à la perfection par Vinci, Porpora et Marcello. Le fameux monologue de la *Didon*, de Vinci, a été le premier modèle d'un récitatif parfait.

« J'ai dit que le style des airs d'*Euridice* (et la première cause doit en être attribuée au maître choisi par Rinuccini) ne se distingue point de celui du récitatif. Artéaga est d'un avis contraire, et combat une opinion très juste de Planelli, qui dit, dans son traité *Dell' Opera in musica*: « *Che solo verso la metà del secolo* XVII *cominciarono a introdursi le arie ne' melodrammi..... L'introduzione delle arie e attribuita al Cicognini, il quale nel suo Giasone, publicato nel* 1640, *comincio a interrompere il recitativo con quelle anacreontiche stanze*. Artéaga répond que l'on trouve des *stances* anacréontiques dans l'*Euridice*, et pour le prouver, il cite deux *quartine*, chantées par *Tirsi*, formées de vers *endécasyllabes;* ajoutant que ces vers sont un air parfait : 1° parce qu'ils sont précédés par la symphonie; 2° parce que la basse suit toutes les notes du chanteur; 3° parce qu'ils sont accompagnés avec tous les instrumens; 4° parce que le mètre n'est pas le même que celui du récitatif. Ces raisons ne prouvent rien, sinon qu'Artéaga n'avait jamais vu la musique d'*Euridice*. Quand il serait vrai (et cela ne l'est pas), que la symphonie, ou ritournelle, forme une partie inséparable de l'*air*, le fait est que les vers ci-dessus désignés ne sont précédés d'aucune ritournelle. Il est vrai que *la basse suit toutes les notes du chanteur;* mais elle fait absolument de même sur tous

les vers du récitatif; *les divers instrumens qui accompagnent ces vers* n'existent que dans l'imagination d'Artéaga. Dans toute la partition de l'*Euridice*, on ne découvre d'autre instrument que le simple *basso continuo*, et les chiffres nombreux qui s'y trouvent, indiquent qu'il s'agit d'un orgue ou d'un autre instrument à clavier. Nous laisserons décider aux lecteurs si le *quartine*, en vers *endécasyllabes*, chanté par *Tirsi*, peut être la même chose que les *stances anacréontiques* dont parle Planelli. Dans la fable d'*Euridice*, la scène la plus intéressante et la plus dramatique, est, sans aucun doute, celle où Orphée s'efforce par son chant d'apaiser le courroux des dieux infernaux. Eh bien! dans le drame de Rinuccini, cette scène se compose de récitatifs, et contient un dialogue long et ennuyeux entre Orphée, Pluton, Minos, Rhadamante et Caron. Les chœurs de l'*Euridice* ne méritent pas qu'on en parle; il suffit de dire qu'ils sont composés à quatre et cinq parties réelles. Les professeurs jugeront de l'effet que devait produire sur le théâtre un concours de voix aussi compliqué. Ce genre de composition est abandonné depuis longtemps à la seule musique d'église.

« On peut penser avec raison que la musique de l'*Euridice* n'obtint pas, même dans son temps, la célébrité qu'il a plu aux écrivains de lui accorder, lorsque l'on voit que le cardinal Mazarin, ayant appelé à Paris une troupe de chanteurs italiens, afin de faire jouir pour la première fois Louis XIV du spectacle d'un opéra, on choisit une autre pièce sur le même sujet; c'est-à-dire l'*Orfeo*, mis en musique, en 1597, par Zarlino, qui avait obtenu en Italie un succès universel.

« Mais, indépendamment de toutes ces raisons, et ne considérant la question que sous le rapport de la chronologie, comment peut-on soutenir que l'*Euridice* de Rinuccini a été le premier drame en musique qui ait été représenté en Italie? laissant de côté *l'Orféo*, de Poliziano, celui de Zarlino, *la Disperazione di Sileno*, et *il Satiro*, de Laura Guidiccioni, femme noble de Lucques, représentés à Rome, en 1590, avec de la musique d'Emilio del

Cavaliere, *l'Egle*, de Giraldi, représenté à Ferrare, à la fin de 1545, et mis en musique par Antonio del Cornetto, les deux plus célèbres pastorales italiennes, *l'Aminta* du Tasse, mise en musique par Marotta, Sicilien, et le *Pastor fido*, de Guarini, ne sont-elles pas antérieures de beaucoup à l'*Euridice? Il sacrifizio*, de Beccari, l'*Aretusa*, d'Alberto Lollio et *lo Sfortunato*, d'Argenti, ne furent-ils pas également représentés à Ferrare, en 1554 et en 1567, avec la musique d'Alfonse della Viola? tous ces drames sont écrits dans le même mètre que la *Daphne, l'Euridice* et l'*Arianna*, de Rinuccini, auxquelles on voit évidemment qu'ils ont servis de modèles. Il est également certain qu'on y fit usage de l'accompagnement des instrumens; car on lit dans les premières éditions des Pastorales de Beccari, de Lollio et d'Argenti, que le frère d'Alfonso della Viola, qui représentait le personnage principal, faisait précéder le chant d'une ritournelle qu'il exécutait sur le luth, dont il jouait parfaitement bien. Signorelli et Artéaga ne font point mention d'un *opera-buffa* représenté à Venise en 1597[1], lequel se composait d'airs et de récitatifs. Toutefois, les personnes un peu versées dans l'histoire des beaux-arts ne s'étonnent pas de ces anachronismes, fondés sur des traditions vulgaires Un écrivain contemporain ayant avancé un fait comme certain, ceux qui écrivent après lui trouvent plus simple et plus commode de s'en rapporter à sa parole que de prendre la peine d'examiner soigneusement, *et voilà justement comme on écrit l'histoire.* »

(La suite à l'un des numéros prochains.)

(1) Nous ne devons pas dissimuler que Signorelli, dans son *Histoire des Théâtres* (*Storia de' Teatri*), prétend que seulement les chœurs des pastorales ci-dessus mentionnées furent mis en musique. Il nous semble que cette opinion ne s'accorde point avec les faits, puisque sur tous les titres on lit simplement : *La musique fut composée par Emilio del Cavaliere, Antonio del Cornetto, Alfonso della Viola,* et on aurait dû dire alors : *La musique des chœurs.* De plus, Caccini, dans sa dédicace de l'*Euridice*, et dans la préface des *Madrigaux*, ne se vante pas d'autre chose que d'avoir inventé un nouveau genre de *cantilene*, autre que celui en usage parmi les maîtres de son temps, c'est-à-dire un intermédiaire entre la parole simple et le chant soutenu. S'il avait été le premier qui eût imaginé de noter le récitatif, pourquoi l'eût-il laissé ignorer?

EXPOSITION DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE.

DISTRIBUTION DES MÉDAILLES

AUX FACTEURS DE PIANOS, LUTHIERS,

ET FABRICANS D'INSTRUMENS DE TOUTE ESPÈCE.

Le jury de l'exposition, sur le rapport de la Commission des instrumens de musique, a décerné les prix accordés à ce genre de fabrication, ainsi qu'il suit:

Pianos : *Médaille d'or*, à MM. Pleyel et compagnie; *médaille d'argent*, à MM. Dietz et compagnie; *médaille de bronze*, à MM. *Confirmation de la médaille d'or des années* 1819 *et* 1823, à M. Sébastien Erard; *idem*, de la médaille d'argent, à M. Pfeiffer et à MM. Roller et Blanchet.

Harpes. *Confirmation de la médaille d'or* des années précédentes, à M. Sébastien Érard; *confirmation* de la médaille d'argent, à M. Naderman.

Violons *et autres instrumens à archet*. *Médaille d'argent*, à M. Thibout, rue Rameau, n° 8; *idem*, à M. Vuillaume, rue Croix-des-Petits-Champs, n° 36.

Instrumens de cuivre. *Médaille d'argent*, à M. De Labbaye, rue de Chartres, n° 14, pour ses cors à pistons, ses timbales mécaniques, etc.

Pendant la durée de l'exposition, nous avons présenté nos observations sur la nature des instrumens qu'on y trouvait; maintenant, quelle que puisse être notre opinion, nous croyons devoir garder le silence, et respecter les travaux de la Commission et du Jury.

Toutefois, des réclamations nous sont adressées; ce journal étant ouvert à toutes celles qui intéressent l'art musical, ou ceux qui en cultivent quelque partie, nous ne croyons pas pouvoir nous refuser à les insérer, laissant à ceux qui les font la responsabilité qu'elles entraînent. Telles sont et la lettre et la note suivantes.



A M. Fétis, rédacteur de la *Revue Musicale*.

Paris, le 9 octobre 1827.

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous adresser quelques réflexions sur l'examen des pianos qui ont été exposés au Louvre, et vous aurai la plus grande obligation si vous voulez bien avoir la bonté de les insérer dans le premier numéro de votre *Revue musicale*.

Veuillez agréer, Monsieur, l'assurance de ma considération distinguée.

Duclusseau.

NOTE.

Il faut bien reconnaître que, dans les arts, le public est le régulateur suprême, et ce juge souverain casse souvent les arrêts portés par quelques prétendus connaisseurs. L'exposition des produits de l'industrie française de 1827, et la distribution des récompenses auxquelles elle a donné lieu, viennent d'en fournir un nouvel exemple.

Un jury a été nommé pour examiner les différens produits de cette exposition, plusieurs commissions, prises dans son sein, se sont partagées cette honorable tâche, et chacune d'elles, après avoir examiné une branche particulière de la fabrication, a émis un avis qui a déterminé l'obtention des médailles; ainsi donc, il est bien reconnu que blâmer quelques-uns des choix qui ont été faits, c'est attaquer seulement une de ces Commissions; mais non le jury en masse, et encore moins l'autorité royale, dont les intentions paternelles ont été si mal suivies. Ce principe bien établi, je me décide à vous faire part des réflexions qui m'ont été suggérées par l'étrange distribution des médailles accordées aux exposans, pour la fabrication des pianos.

J'ai acquis, par de longues études, le droit de parler d'un art charmant que je cultive depuis vingt ans, et qui fait le charme de ma vie. On sait que dans les salons de Paris et de la province on trouve, soit un piano carré pour ac-

compagner la partition, soit un piano à queue pour exécuter des morceaux à grand orchestre; ceux de M. Pape m'ont paru mériter la préférence que le public leur accorde. La rondeur du son, leur force, leur éclat sont également appréciés des maîtres et des amateurs. Et moi aussi j'ai visité, examiné les produits de l'industrie française exposés au Louvre; je n'ai pas la prétention de donner mon opinion sur l'ensemble de cette admirable réunion; je ne parlerai que de ce que je connais, et plût à Dieu que chacun en eût fait autant! nous n'entendrions pas aujourd'hui tant de récriminations; il ne serait pas maintenant prouvé, par l'événement, que dans cette bizarre distribution les copistes ont été préférés aux inventeurs, les élèves aux maîtres; et les *jugeurs*, enfin, ne seraient pas jugés à leur tour, par le public, auquel on ne refusera certainement pas le droit d'avoir aussi son opinion.

Quel a été mon étonnement de ne pas trouver le nom de M. Pape parmi ceux que la Commission particulière de musique avait jugés dignes d'une médaille d'or; cependant l'examen que j'avais fait des instrumens présentés par ce facteur célèbre à l'exposition, m'avait mis à portée de constater que M. Pape ne s'est pas contenté de se montrer digne de sa réputation méritée, mais qu'il a su l'augmenter encore par l'utilité incontestable des perfectionnemens qu'il a apportés à la fabrication des pianos à queue, et des pianos carrés.

Je ne puis encore résister au plaisir de vous parler du piano entièrement recouvert en ivoire présenté par M. Pape. C'est ici que j'ai encore eu l'occasion de le reconnaître pour un mécanicien habile, puisque, par un procédé nouveau et à l'aide de machines inventées par lui, il est parvenu à débiter l'ivoire en feuilles de douze pieds de long sur quinze pouces de largeur, ce qui avait été regardé jusqu'à présent comme impossible, puisque l'on n'avait jamais obtenu que des tables d'ivoire de cinq à six pouces de large.

Les renseignemens que j'ai pris sur l'importance de la fabrique de M. Pape, rendent encore l'oubli de la Com-

mission plus inexplicable ; en effet, ce facteur occupe plus de quatre-vingts ouvriers, et il s'en faut de beaucoup qu'aucun de ses confrères en emploie un nombre aussi considérable, pour les pianos seulement.

Ce qui doit faire croire enfin que les jugemens de la Commission avaient été rendus à l'avance, et dans la ferme résolution de n'y apporter aucune des modifications exigées par une connaissance plus approfondie de l'état des choses, c'est le refus obstiné de la Commission de procéder à un nouvel examen, qui aurait très certainement remis chacun à sa place. Ce refus est d'autant plus singulier, que le second examen était réclamé par la presque totalité des facteurs exposans. La Commission n'a donc pas cru qu'il lui fût nécessaire de s'entourer de nouvelles lumières : cette circonstance a décidé M. Pape à se retirer du concours.

Il a, au reste, par devers lui de quoi se consoler facilement de cette partialité : la faveur dont le public l'honore, la prédilection marquée que ses pianos obtiennent, lui feront aisément oublier une injustice, qui fait plus de tort à ceux qui l'ont commise qu'à celui qui en est l'objet.

M. Pape, j'ose le prédire, continuera de se montrer, par ses efforts, digne d'occuper le rang distingué que le public lui a assigné parmi les facteurs de pianos, longtemps après que l'on aura oublié et les noms des membres de la Commission, et les instrumens qu'elle a osé mettre en parallèle avec ceux qui sortent de la fabrique de M. Pape.

NOUVELLES DE PARIS.

Institut de France.

SÉANCE PUBLIQUE ANNUELLE

DE L'ACADÉMIE ROYALE DES BEAUX-ARTS,

(SAMEDI 6 OCTOBRE.)

La foule qui se presse toujours aux séances des diverses académies dont se compose l'Institut, est surtout immense lorsqu'il s'agit d'entendre les essais des jeunes compositeurs, sur qui repose l'espoir de la France. Un local vaste et commodément disposé ne peut contenir les femmes élégantes, les hommes distingués et la brillante jeunesse qui encombrent toutes ses avenues; car jusqu'aux bancs des académiciens, tout est envahi. Ce n'est pas seulement une curiosité avide d'un spectacle, quel qu'il soit, qui rassemble tant de monde dans le sanctuaire des sciences et des arts; c'est quelque chose de plus pur, de plus digne d'une nation éclairée, de plus analogue à la solennité de la séance: c'est la manifestation d'un sentiment de bienveillance qui veut encourager les premiers pas de jeunes artistes dans la carrière, et qui s'empresse d'applaudir à leurs premiers succès. L'espoir que chacun y conçoit n'est pas toujours justifié par la suite; disons plus, il l'est même rarement; mais si les applaudissemens qui éclatent de toutes parts s'adressent plus souvent à l'apparence du talent qu'à sa réalité, ils ont pour effet d'élever l'ame de celui qui les reçoit, de lui faire comprendre la dignité de son art, et de développer les dons qu'il a reçus de la nature. Ces séances, et le prestige qui les entoure, sont donc une bienfaisante institution, dont les railleries de quelques esprits frondeurs ne parviendront pas, j'espère, à détruire l'influence. L'artiste, dans le cours de sa carrière, n'est que trop isolé du public, et ce même public ne se montre que trop égoïste envers celui qui lui procure des

jouissances; ne privons pas la jeunesse de brillantes illusions, si favorables au développement du talent, et dont elle ne sera désabusée que trop tôt.

Suivant le programme, la séance a commencé par la lecture d'une notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Dupaty, sculpteur, par M. Quatremère de Quincy, secrétaire perpétuel de l'Académie. Cet écrit, dans lequel on a remarqué des aperçus fins et spirituels, a été accueilli par des applaudissemens unanimes. Un rapport sur les ouvrages des pensionnaires du roi, à l'Académie de France, à Rome, a été lu par M. Raoul-Rochette. Il a été suivi de la distribution des grands prix de peinture, de sculpture, d'architecture et de composition musicale.

Les sujets de ce dernier concours avaient été : 1° une fugue à quatre voix et à trois sujets; 2° *Orphée*, cantate à voix seule et à grand orchestre, composée de deux récitatifs libres, d'un récitatif mesuré, d'une cavatine et de deux airs de mouvement. Le premier grand prix a été décerné à M. Jean-Baptiste Guiraud, né à Bordeaux, âgé de vingt-trois ans et demi, élève de M. Le Sueur, membre de l'Institut, et de M. Reicha, pour le contrepoint. Le second grand prix a été remporté par Ross-Despréaux, âgé de vingt-cinq ans, né à Clermont, département du Puy-de-Dôme, élève de M. Berton, membre de l'Institut et de M. Fétis. Un deuxième second grand prix a été accordé à M. Alphonse Gilbert, de Paris, âgé de vingt-deux ans et demi, élève de M. Berton et de M. Fétis.

Après la distribution des prix, le concert, composé seulement d'une ouverture de M. Reicha et de la cantate couronnée, a commencé. L'orchestre, qui était formé de la réunion des meilleurs artistes des divers théâtres, et dirigé par M. Kreutzer, a exécuté avec un fini et une énergie qui lui font le plus grand honneur. Mme Dabadie qui était chargée de la partie vocale de la cantate, a fort bien chanté, quoique sa voix parût éprouver quelque embarras dans les sons aigus.

Ce n'est point parmi les correctes, mais froides compositions que l'Académie couronne quelquefois, qu'il faut ranger

le travail de M. Guiraud; la correction existe dans sa cantate; mais elle y est compagne de l'imagination et du talent naturel. Une bonne déclamation dans le récitatif; des chants naturels, élégans et qui prouvent qu'il a le sentiment de ce qui convient aux voix; une harmonie bien modulée, sans excès de transition; enfin, un orchestre brillant sans bruit, voilà les qualités qui ont valu à M. Guiraud les suffrages de ses juges et les applaudissemens du public. Il y avait cependant dans le choix du sujet de la cantate, et surtout dans la manière dont le poète l'avait conçue, des difficultés assez grandes pour embarrasser, non-seulement un élève, mais un maître consommé dans la pratique de son art.

La Mort d'Orphée, tel est le sujet. Quel est, je ne dirai pas le musicien, mais le poète, mais l'homme du monde qui n'aperçoit, au premier coup d'œil, tout le parti qu'on pourra tirer dans le morceau final de la cantate, du chœur des bacchantes, dont les mains déchireront le chantre de la Thrace. Eh bien! ce chœur n'existe pas! et néanmoins, comme s'il ne suffisait pas du sujet pour en démontrer la nécessité, le poète a pris soin de l'annoncer dans ces vers :

Quel bruit affreux se fait entendre ?...
D'une secrète horreur je ne puis me défendre...
O ciel !... en croirai-je mes yeux ?...
Ce sont elles !... les bacchantes !...
Des cymbales bruyantes,
De leurs cris menaçans ; de leurs chants furieux,
Retentissent déjà les échos de ces lieux...

Je le demande à qui n'est pas entièrement dépourvu de goût et de raison ; n'est-ce pas cruellement se moquer et de l'art et de l'artiste que de les obliger à prêter leur secours à de pareilles conceptions? Quoi ! *ces cris menaçans, ces chants furieux*, ne parviennent pas jusqu'à moi, tandis que j'entends à merveille la faible voix d'Orphée expirant? Je puis me former sur-le-champ une idée de cette scène terrible par l'opposition des cris et des supplications d'Orphée; quelques mots suffiraient, mais non; les furies se taisent, et leur victime, qui, raisonnablement, ne peut que laisser échapper quelque accent douloureux, me débite ce

long discours, que je suis obligé de suivre péniblement pour savoir de quoi il est question.

O Dieu puissant, fils de Latone,
Toi qui fus mon maître, entends-moi :
Apollon, du haut de ton trône,
Lance *tes feux*, je n'ai d'espoir qu'en toi.
Barbares, arrêtez; pardonnez à mes pleurs,
Qu'ai-je fait? qu'ai-je dit? ces pleurs sont tout mon crime;
Épargnez en ce jour LA TREMBLANTE VICTIME
Que le sort livre à vos fureurs!
Mais rien ne peut toucher leurs inflexibles cœurs!

O Dieu puissant, fils de Latone,
Toi qui fus mon maître, entends-moi;
Apollon, du haut de ton trône,
Lance tes feux, je n'ai d'espoir qu'en toi.
Tu m'as abandonné, grand dieu,
Aux horreurs d'un affreux supplice!
Eurydice, attends-moi... je vais mourir... adieu...
Je meurs... je te rejoins... Eurydice!... Eurydice!...

Sans m'arrêter à faire remarquer dans ces vers l'absence de tout rhythme et de toute césure musicale; sans demander compte à l'auteur de ses expressions impropres, de ses chevilles et de sa *tremblante victime,* je dirai que le pauvre faiseur de *libretti,* Tottola, qui n'affiche point de prétentions académiques, aurait bien mieux servi son musicien, soit sous le rapport de la coupe générale du morceau, soit sous celui de la forme des vers; quoique la raison ne soit pas ce qui brille le plus dans ses ouvrages, il n'aurait jamais rien imaginé de la force de ce qu'on vient de voir.

On pourrait demander à la section de musique de l'académie des beaux-arts, si elle a fait tout ce qu'elle devait dans cette circonstance; et si ce n'est point à elle qu'il appartient de faire des objections sur les sujets qu'on donne au concours. Certes, ce n'est pas le talent qui manque dans cette section, et cependant MM. Berton, Boieldieu, Catel, Cherubini et Lesueur auraient frémi à l'idée de mettre en musique un pareil morceau. On dit que ces messieurs en avaient si bien senti les difficultés, qu'en remettant le manuscrit du poème aux concurrens, ils leur ont dit (à propos du dernier air): *tirez-vous de là comme vous*

pourrez! Conseil fort bon à suivre, mais peu secourable. Il est temps enfin que les gens de lettres qui travaillent en France pour la musique, apprennent à parler la langue qui lui convient, et c'est aux musiciens dont les noms sont une autorité qu'est dévolu le droit de les guider.

C'est sous le poids des conditions désavantageuses qu'on vient de dire, que M. Guiraud a écrit son ouvrage; en avoir triomphé, comme il l'a fait, prouve qu'il est né pour l'art qu'il cultive, et qu'on peut tout attendre de lui. Une chaleur peu commune règne dans tout l'air final. N'ayant pú rhythmer le chant de cet air, il a placé habilement le mouvement cadencé dans l'orchestre, et a disimulé par là un défaut considérble, qui n'était pas le sien. Le désordre de la bacchanale qu'il fait entendre sur les derniers vers(*Eury-dice, attends-moi!...*) fait aussi beaucoup d'effet.

Il est un autre point sur lequel je dois le féliciter; c'est de ne s'être point fait le copiste des formes à la mode, et d'être resté dans le sentiment qui lui est propre. L'imitation du style de son maître (M. Lesueur) était un autre écueil auquel on pouvait craindre qu'il ne pût sa soustraire; car c'est le défaut commun à tous les élèves, au moment où ils sortent de l'école: il n'y est point tombé; en cela, le professeur n'est pas moins louable. Il en est si peu qui consentent à laisser faire aux jeunes gens qui leur sont confiés ce que la nature leur dicte, à ne pas substituer leurs idées à celles qu'on leur soumet, et à ne pas considérer leur manière comme la seule admissible. Qu'il me soit permis de présenter qnelques réflexions à cet égard.

Tout homme doit savoir l'orthographe de la langue qu'il parle. Celle de la musique présente de grandes difficultés, et son étude est longue et difficile. Il faut donc qu'un jeune homme qui se sent tourmenté par le besoin de produire ses idées, apprenne d'abord cette langue, ses formes, ses procédés, ses ressources; ou plutôt il faut qu'il sache tout cela d'avance; car, le moyen de faire taire son génie pendant le cours d'études arides auxquelles il faut se soumettre? C'est dans la jeunesse, ou plutôt dans l'enfance, qu'il faut apprendre tout cela, et c'est ainsi qu'on en usait autrefois

dans les conservatoires d'Italie. A quoi se bornent donc les fonctions d'un professeur de composition? A faire apprendre d'abord à son élève le mécanisme de l'art du chant, sans lequel il ne saurait jamais écrire convenablement pour les voix[1]; à lui enseigner la théorie de l'harmonie, et surtout l'accompagnement du clavier, dont l'étude est si favorable au développement du sentiment de la modulation; à faire connaître toutes les règles, tous les procédés du contrepoint et de la fugue, ou de l'art d'écrire à deux, trois, quatre, et jusqu'à huit parties réelles; à indiquer les dispositions et la coupe en usage pour les morceaux de différens caractères, sans les prescrire comme d'inévitables patrons; enfin, à faire connaître les ressources et les bornes des instrumens. Du reste, il doit bien se garder de dire à son élève, après lui avoir communiqué tout son savoir, ne faites que cela ou comme cela! Loin de le retenir dans des bornes, qu'il n'est jamais permis de fixer à un art, il doit l'exhorter, au contraire, à faire tout ce que la nature lui enseignera, à tout oser, tout entreprendre; car, enfin, il n'y a d'espoir que pour celui qui invente, qui fait autre chose que ce qu'ont fait ses devanciers. Malheur à l'artiste qui, s'enthousiasmant pour la manière d'un maître, fût-ce même du plus parfait, se le propose comme modèle, et ne voit rien au-delà; celui-là ne parcourra jamais la carrière rétrécie qu'il se sera prescrite. La perfection est un rêve de l'humanité : nul ne peut y atteindre. Les plus grands génies n'en ont qu'une relative. Il n'y a donc pas de terme qu'on puisse regarder comme le dernier. L'imagination, la fantaisie, sont les qualités essentielles : pourvu qu'on les possède, peu importe les défauts. Eh! quel est l'ouvrage où il n'y en a pas? Quel est d'ailleurs celui qui réunit tous les goûts, toutes les opinions? Mozart, le divin Mozart, n'a-t-il pas ses détracteurs? D'ailleurs, cette diversité dans la manière d'envisager et de sentir les arts, loin d'être un mal, agrandit leur domaine, et tourne à leur profit. Sans elle, on n'aurait qu'une manière, dont l'uniformité ferait naître

(1) Cette étude a été trop négligée jusqu'ici par les compositeurs français.

infailliblement le dégoût. L'artiste ne peut donc avoir trop de liberté dans ses travaux, ni trop d'indépendance dans sa pensée, et lui prescrire une route, s'est s'exposer à l'égarer.

De tout ce qui vient d'être dit, je crois qu'on peut conclure que l'enseignement de la composition, tel qu'on le pratique généralement en France, est une des causes qui s'opposent à ce que l'école présente les résultats satisfaisans qu'on aurait le droit d'attendre des sacrifices du Gouvernement. Une leçon dans lequelle le professeur discute la qualité des idées de son élève, n'est point une leçon : c'est une question d'opinion, où les droits sont égaux ; car, si le maître a l'avantage de l'expérience, il est, par compensation, soumis aux préjugés qui naissent de l'habitude. Pour lui, la règle est dans le passé ; l'élève ne vit que dans l'avenir. Or, de deux choses l'une : ou l'élève se soumettra à l'autorité du maître, dans ces discussions de goût, ou il lui résistera. Dans le premier cas, les leçons seront dangereuses ; dans le second, elles seront inutiles. L'harmonie, le contrepoint, renferment l'art d'écrire ; le génie seul donne celui de composer : tout le reste est illusoire.

En pressant ces principes, on arrive aux comités d'examen pour la réception des ouvrages dramatiques. Le savoir donne certainement les moyens de juger des qualités du style d'une composition ; mais qui oserait affirmer qu'une simple audition suffit pour se former une opinion de son effet ? et cependant, c'est toujours sur une simple audition qu'on prononce l'admission ou le rejet de la musique d'une pièce.

Supposez un comité composé de Rameau, de Rebel et de Francœur, et chargé de prononcer sur l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck, ou *Don Juan* de Mozart, soumis à l'examen de Jomelli, de Traetta et de Fenaroli ; que pensez-vous qui serait arrivé ? Si vous voulez le savoir, examinez ce qui s'est passé dans l'école, lors de l'apparition du *Barbier de Séville* et des autres productions du maître de Pesaro. De quelle réprobation n'ont-elles pas été frappées ? Qu'a-t-on vu, si ce n'est leurs défauts ? Que disaient alors leurs admirateurs d'aujourd'hui ? Le souvenir en est trop

récent pour que j'aie besoin de le rappeler. Cette histoire est celle de tous les temps.

D'ailleurs, à des préjugés excusables, combien de motifs moins purs viennent se joindre dans l'ame des juges d'un ouvrage nouveau, même à leur insçu. Eh! comment se défendre de préventions favorables pour un parent, un ami, un élève de prédilection, ou d'éloignement pour un inconnu, pour un rival peut-être, dont on prévoit les succès, Je ne dis pas que cela se voie; mais, enfin, cela peut arriver. Ces faiblesses sont celles de l'humanité! Et ce qui prouve qu'au moins l'on se trompe, c'est que chaque jour on voit le public réformer les jugemens de nos aréopages. Tel ouvrage est prôné d'avance, et ne marque son entrée dans le monde que par une lourde chute. Tel autre est d'abord l'objet du dédain des habiles, et parcourt ensuite une brillante carrière. A quoi servent donc les comités? Je le dis franchement et selon ma conviction, à rien, si ce n'est à nuire.

Mais cependant, on ne peut s'exposer à faire, à l'Opéra, par exemple, les frais qu'entraînent la mise en scène d'un ouvrage, qui peut n'être qu'un fatras ridicule! D'accord : que l'Opéra ne soit point un théâtre d'essai. Mais, me voilà revenu à mon dire habituel, ayez donc un théâtre d'essai. qui soit ouvert à tout le monde, qui dispense des artistes estimables des fonctions pénibles de *jugeurs*, et qui donne des résultats plus concluans que des décisions de jury ou de comités. Chacun y gagnera : le public, en plaisir; les débutans, en facilité; leurs maîtres, en considération.

FÉTIS.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Berlin, 1er *octobre*[1]. S'il existe, disait un journal allemand, cette année à Berlin un *dilettante* qui ne se croie pas de bon ton, c'est qu'il ne l'aura pas voulu. Aucune

(1) Extrait de la *Gazette musicale* de Berlin.

ville d'Allemagne n'a été visitée par un si grand nombre d'artistes étrangers qui soient venus y donner des représentations et des concerts. Indépendamment de madame Catalani et des dernières représentations de mademoiselle Sontag, le Théâtre-Royal et celui de Kœnigstadt ont pu offrir à leurs abonnés une suite de chanteurs et de cantatrices telle, qu'on en oublie déjà les noms. La rivalité qui existe entre ces deux théâtres profite plus au public sous ce rapport que sous celui du répertoire. Le Théâtre-Royal qui a le privilége de jouer depuis le grand-opéra et la tragédie jusqu'aux plus mauvaises farces, et aux singeries de jocko, n'en profite pourtant pas assez, quoiqu'il possède d'ailleurs un personnel remarquable, où l'on compte des artistes tels que Mmes Milder et Seidler. Les grands opéras y sont en général mal montés et mal exécutés, à l'exception des seuls ouvrages de M. Spontini. On a même été jusqu'à se permettre d'y faire entendre *les Noces de Figaro* de Mozart, arrangées et CORRIGÉES!!! On a remarqué que la plupart des opéras traduits de l'italien, et surtout ceux de Rossini, n'y ont pas eu de succès, tandis que les mêmes ouvrages réussissaient sur le théâtre de Kœnigstadt. Quoiqu'il en soit, le Théâtre-Royal a eu aussi cet été un grand nombre d'artistes étrangers en représentation. Parmi ces derniers, on a remarqué Mlle Schechner, qui possède un grand talent et une expression forte, qui la rendent particulièrement propre au genre du grand opéra : elle est déjà repartie pour Munich. Au nombre des artistes qui lui ont succédé, on cite Mme Kraus-Wranitzky, à laquelle on reconnaît beaucoup de talent, et M. Babnigg, qui était arrivé de Hongrie, et qui vient de terminer ses représentations. Ce chanteur, qui possède une jolie voix de ténor, et beaucoup de facilité, pèche par l'excès des roulades et des ornemens. Il a chanté ces jours derniers avec un grand succès les rôles de Georges de la *Dame blanche*, et de Jean de Paris dans l'opéra de ce nom.

Le théâtre de Kœnigstadt, qui est limité au genre de l'opéra-comique et auquel il a été, pour cette raison, interdit de donner le *Faust* de Spohr et l'*Oberon* de Weber,

que le Théâtre-Royal n'a pas encore montés, tâche de lutter aussi bien que possible contre le désavantage de sa position. Le zèle et l'activité se font plus sentir dans cette entreprise que chez son rival privilégié. Il est vrai que dans les deux dernières années, Mlle Sontag attirait la foule à Kœnigstadt. Il est difficile de prévoir ce qui doit arriver maintenant qu'elle est partie, d'autant plus que le public demande du nouveau avec instance, et qu'on ne sait trop où en trouver. En attendant, pour remplir une partie du vide laissé par le départ de Mlle Sontag, ce théâtre vient d'engager Mlle Eva Bamberger, jeune personne de seize ans, qui a débuté le 29 septembre, dans la *Cendrillon* de Rossini. On lui a trouvé une jolie voix, de la facilité, même du talent; mais peu de force physique, ce qui n'a rien d'étonnant, vu son extrême jeunesse.

Mlle Sontag est allée recueillir des thalers et des *adorations* à Breslau; elle se rendra, dit-on, à Hambourg et à Dresde, d'où elle reviendra à Berlin, pour y donner dix représentations au Théâtre-Royal avant de partir pour Paris.

Munich, 1er *octobre*. M. Spontini avait été invité, par l'intendance des théâtres royaux, à venir présider à la mise en scène et aux répétitions de son opéra de *la Vestale*, dont on voulait rendre l'exécution digne du mérite de l'ouvrage. La représentation, si remarquable sous plus d'un rapport, a eu lieu hier. M. Spontini dirigeait l'orchestre. Il avait à peine pris place, que le public le salua par les acclamations les plus flatteuses. On n'a eu qu'à louer l'ensemble de l'exécution de la part de l'orchestre et des chanteurs. On doit citer parmi ceux-ci Mlle Sigl, aujourd'hui Mme Sigl-Wespermann, qui remplissait le rôle de la Vestale, et M. Loehle, qui chantait celui de Licinius.

Kaiserslautern, 27 *septembre*. La première fête musicale de la Bavière rhénane a eu lieu dans nos murs le 23 septembre. Plusieurs jours auparavant, la ville retentissait de tous côtés des exercices des voix et des instrumens, et, le jour de la fête, plus de quatre mille auditeurs, dont la plus grande partie était venue des pays voisins par

tous les moyens de transport usités dans les provinces du Rhin, se réunirent dans l'église protestante, où l'on exécuta en entier *la Création* d'Haydn, qui avait été spécialement choisie pour la circonstance. On fut surpris de la quantité de bonnes voix et de bons chanteurs qui avaient pu être rassemblés, et l'on entendit surtout avec le plus grand plaisir les voix de femmes qui chantaient la partie d'Ève et les solos d'anges. Un bal termina la journée.

Francfort, 4 *octobre*. On a entendu de nouveau et avec plus d'attention *l'Oberon* de Weber, sur lequel les idées sont maintenant changées. Grace à une meilleure exécution et à plusieurs nouvelles représentations, on reconnaît dans cet ouvrage un grand charme et des beautés fort originales.

Florence. Trois opéras sont maintenant en activité dans cette ville. La *Matilde de Shabran*, de Rossini, se joue au théâtre de *la Pergola*. Les feuilles italiennes donnent beaucoup d'éloges au chant d'Amélie Brambilla, qui joue le rôle principal, quoiqu'ils avouent que ce théâtre est un peu trop vaste pour le timbre de sa voix. Les autres acteurs, à l'exception de Frezzolini, ne plaisent pas.

Au théâtre *Cocomero*, Gentili et les cantatrices Grisi et Alberti exécutent la *Donna Caritea* de Mercadante avec succès. Enfin, la *Semiramide* de Rossini, chantée par la Bonini, et la jeune Venturi, contralto, attire la foule au théâtre *di Borgognissanti*. Une semblable réunion ne s'était pas vue à Florence depuis long-temps.

Rome. Un nouvel opéra, intitulé l'*Innocenza in periglio*, vient d'être représenté avec le plus grand succès au théâtre *Valle*. La musique est d'un jeune compositeur napolitain, nommé Conti, qui s'est déjà fait connaître avantageusement par quelques autres ouvrages dans sa patrie. Les principaux chanteurs de sa dernière production sont Zuccoli, Verger, Giordani et la Boccabadati.

— Les Vénitiens ont accueilli avec beaucoup de froideur la *Ginevra di Scozia* de Mayer, qui a été représentée pour la première fois sur le théâtre Saint-Luc, le 15 septembre. L'entrepreneur a été obligé de substituer *Tan-*

credi à la *Ginevra*, et l'ouvrage de Rossini a été accueilli avec transport. La cantatrice Manfredini s'est fait applaudir dans le rôle d'Aménaïde; mais on reproche à Mme Caroline-Casimir Nay l'excès des fioritures dont elle a accablé celui de Tancrède.

ANNONCES.

F. Kuhlau. Trois grands duos concertans pour deux flûtes, œuvre 87. Prix : 12 fr.

Idem. Grande sonate concertante pour piano et flûte, œuvre 85. Prix : 9 fr.

F. Ries. Trio pour piano, violon et violoncelle, œuvre 143. Prix : 9 fr.

Paris, les fils de B. Schott, place des Italiens, n° 1.

— 1° Premier quadrille de contredanses sur le *Ballet de la Somnambule*, arrangé pour le piano, avec accompagnement de violon ou flûte, *ad libitum*, par Henri Lemoine. Prix : 3 fr. 75 cent.

2° *La Brigantine*, caprice sur la romance de Mme Duchambge, composé par J.-B. Duvernoy. Prix : 5 fr.

A Paris, au magasin de musique et d'instrumens de Henri Lemoine, rue de l'Échelle-Saint-Honoré, n° 9.

— Le trio de *Giuletta et Romeo*, chanté avec succès au théâtre royal Italien, musique de Vaccai, vient de paraître au magasin de musique de Pacini, boulevard des Italiens, n° 11; prix : 4 fr. 50 c. M. Pacini publie ce trio tel qu'il a été indiqué par M. Rossini, et tel qu'il a été chanté par Mlle Blasis, MM. Bordogni et Levasseur.

On trouve à la même adresse tous les autres morceaux du même opéra, et toute la musique de Rossini, Pacini, Mercadante, etc.

QUELQUES NOTIONS

SUR JOSQUIN DESPRÉS,

MAITRE DE MUSIQUE DE LOUIS XII.

Si notre but était d'entreprendre de donner, sur le plus célèbre des compositeurs du quinzième siècle, une notice par laquelle on pût se convaincre des immenses progrès que Josquin Després fit faire à l'art musical, tant par ses excellentes compositions que par le nombre des maîtres fameux qui se formèrent à son école, nous ne pourrions mieux faire que de traduire textuellement ce que Forkel en a publié, en soixante-quatorze pages in-quarto, dans sa précieuse Histoire universelle de la musique[1], et de renvoyer à l'article *Josquin* dans le Dictionnaire des musiciens[2], article traduit et abrégé d'après le texte de Forkel; mais nous nous bornerons à relever quelques détails inexacts, à préciser quelques époques de la vie de cet ancien compositeur, dont plusieurs ouvrages existent encore dans les bibliothèques publiques de France et de l'étranger.

Forkel dit expressément que le lieu de la naissance de Josquin n'est point connu, mais qu'on le croit natif des Pays-Bas. Cet historien voudrait ensuite insinuer qu'en raison du mérite de ses compositions, Josquin pourrait être considéré comme Allemand, puisque Vitus-Ortel de Windsheim le met au nombre des meilleurs compositeurs de cette nation, tels que Senfel, Henry-Isaac et autres. Pour appuyer encore plus ses présomptions, Forkel dit qu'on peut d'ailleurs considérer Josquin comme compositeur allemand, puisque les Pays-Bas font partie de l'Allemagne. Les Italiens ont aussi la prétention de le considérer comme originaire d'Italie. Ils ne l'appellent que *Jacopo Pratense* ou *Jusquin Del Prato*, le considérant comme étant né à Prato en Toscane.

(1) Allgemeine Geschichte der Musik, vol. 2, p. 550.
(2) Article *Josquin Després*, tom. 1er, p. 357.

Pour nous autres Français, dont l'école de musique Gallo-Batave était, sans contredit, la plus répandue et la plus estimée en Europe, au quinzième siècle, taut pour le chant que pour la composition, nous nous en tiendrons au nom de Josquin Després qui est Français. De plus, nous ajouterons, pour preuve que ce compositeur est né en France, ce qu'en dit Cl. Hémeré dans ses Tablettes chronologiques des doyens de Saint-Quentin, page 161. « *Josquinus à Pratis, magister symphoniæ regiæ sub* « *Francisco, canonicus Sancti-Quintini. Huic Fran-* « *cisco rege pollicito sæpe primam præbendam vacatu-* « *ram*, etc. Josquin Després, maître de la musique du « roi sous François I, chanoine de Saint-Quentin, ayant « demandé plusieurs fois au roi la première prébende va- « cante, etc., etc.'» Claude Hémeré rapporte ici l'anecdote du motet: *Memor esto verbi tui*, composé par Josquin, à l'occasion de cette prébende, puis il ajoute: « *Fuit ille* « *cantandi arte clarissimus, infantulus cantor in choro* « *Sancti-Quintini, tum ibid musicæ præfectus, pos-* « *tremo magister symphoniæ regiæ.* Cet homme célèbre « dans l'art du chant, encore enfant fut chanteur dans le « chœur de l'église de Saint-Quentin, ensuite il en devint « le maître de musique, et enfin maître de chapelle du « roi. »

Il paraît donc évident que les parens de Josquin, s'ils eussent été Allemands ou Italiens, ne l'eussent pas amené de leur pays pour le placer enfant de chœur chantant à la collégiale de Saint-Quentin. La-Croix-du-Maine et Duverdier, tom. 2, p. 7, parlent ainsi de Josquin. « *Josquin* « *Des Prez*, natif du pays d'Haynault en la Gaule-Belgique, « l'un des premiers et des plus excellens et renommés mu- « siciens de son siècle. Il a mis plusieurs chansons en mu- « sique, imprimées à Paris, à Lyon, à Anvers et autres lieux « par une infinité de fois. » M. De la Monnoye fait au sujet de cette citation les remarques suivantes. « Il fallait « écrire *Desprez*. Simler, qui dans son *Abrégé de Gesner*

(1) On peut voir dans le *Dictionnaire des Musiciens*, à l'article cité [illegible], des détails que nous croyons pouvoir omettre ici.

« a dit *Jodocus à Prato*, devait dire *à Pratis*. On voit que « Josquin, comme si l'on écrivait *Jossequin* est un diminutif de *Josse*. La musique de Josquin était fameuse « même en Italie. Le Doni, dans sa *Libraria*, au chapitre « intitulé *la Musica stampata*, n'oublie par *le Messe de* « *Josquino, cinque libri*. »

Mais nous avons trouvé dans les *supplémens manuscrits* à l'ouvrage de *Lacroix-du-Maine*, par l'abbé Mercier dit l'abbé de Saint-Léger, des renseignemens, qui, éloignant toutes conjectures, nous donnent le lieu de la naissance de Josquin. Dans ces supplémens manuscrits, dont nous devons la communication à l'obligeance de M. Van-Praet, conservateur des ouvrages imprimés de la Bibliothèque du Roi, nous trouvons ce qui suit. « *Jodocus de* « *Pratis*, Josquin Desprez, musicien célèbre estoit de Cambray. Voicy ce qu'en dit Leduchat dans la note 48, sur le « nouveau prologue du 4e livre du Pantagruel de Rabelais, « qui en parle, aussi bien que de plusieurs disciples de ce « Josquin[1], tom. 4, pag. 44 : *Dix d'entre ceux que Rabelais nomme icy*, dit Leduchat, *furent les disciples de* « *cet excellent musicien qui estoit de Cambray, et duquel* « *il y a plusieurs chansons imprimées avec la note, à* « *Paris, à Lyon, à Anvers et en d'autres lieux : Voyez La* « *Croix-du-Maine et la préface d'un recueil de chan-* « *sons, imprimé chez Ballard, l'an* 1672[2]. *Il étoit con-*

(1) Les disciples de Josquin, nommés dans le même prologue, sont : Moulu, Jean Mouton, Richafort, Berchem, Adrien Wuillaert, Clément Jannequin (de qui nous avons la fameuse chanson de la défaite des Suisses à la bataille de Marignan), Claudin (le jeune) de Valenciennes, Bourgogne, Certon et Maillart.

(2) Ronsard, dans sa Préface au roi Charles IX, mise à la tête du recueil dont parle ici l'abbé de Saint-Léger, s'exprime ainsi : « Et pour « ce, Sire, quand il se manifeste quelque excellent ouvrier en cet art, « vous le devez songneusement garder comme chose d'autant excel- « lente que rarement elle apparoist. Entre lesquels se sont, depuis six « ou sept vingtz ans eslevez Josquin Desprez, Hennyer de nation, et ses « disciples Mouton, Vuillard, Richafort, Janequin, Maillard, Claudin, « Moulu, Jaquet, Certon, Arcadet, et de présent le plus que divin Orlande, qui, comme une mouche à miel, a cueilly toutes les plus belles « fleurs des antiens, et outre semble avoir seul dérobé l'harmonie des

« *temporain de Jean Lemaire des Belges, et de même les*
« *nommés Loysel et Compère, témoins ces vers du même*
« *Jean Lemaire, dans son poëme du temple de Venus.*

Au fin milieu du chœur ouïr pouvez
Entrebriser musique alexandrine,
Et de Josquin les verbes coulourez,
Puis d'Ockeghem l'armonie très fine,
Les termes doux de Loysel et Compère,
Font mélodie aux cieux même confine.

« *La musique de Josquin estoit simple, et s'il arrivoit*
« *à quelqu'un de ceux qui chantoient les motets au*
« *chœur de vouloir les broder, il se faschoit et le que-*
« *relloit, très disposé d'ailleurs à se corriger lui-même*
« *sur-le-champ, comme il lui arrivoit quelquefois lors-*
« *que certains endroits de ses compositions venoient à*
« *choquer son oreille dans les répétitions. Voyez au cha-*
« *pitre* DE STUDIIS, *les lieux communs de Melancthon,*
« *colligés par J. Manluis.* »

Il paraît donc constant que Josquin était de Cambrai et que ses parens le placèrent comme enfant de chœur chantant à Saint-Quentin. Parvenu à l'âge de puberté, il devint chanteur et ensuite maître de chapelle et chanoine de la collégiale; mais Cl. Hémeré se trompe lorsqu'il dit que Josquin fut maître de musique de François Ier; il eût dû dire Louis XII, ainsi que l'assurent Pierre Opmeer, dans sa Chronographie imprimée in-8°, à Cologne, en 1625, et Glarean, dans son Dodecachordon, page 441. François Ier monta sur le trône en 1515, et Josquin n'était plus à cette époque, comme nous le verrons par la suite.

Il n'est pas facile de préciser l'année de la naissance de ce fameux musicien. Cependant, si l'on considère que le maître sous lequel il fit ses études de composition, Okenheim ou Okeghem, vivait encore en 1476, puisque Tinctor,

« cieux pour nous réjouir en terre, surpassant les antiens, et se faisant la
« seule merveille de notre temps. » Note extraite d'un recueil intitulé : *Meslange de chansons, tant des vieux autheurs que des modernes, à cinq, six, sept et huict parties. A Paris, par Adrian Le Roy et Robert Ballard, imprimeurs du Roy,* 1572.

cette même année, lui dédia son ouvrage, *De la nature et de la propriété des tons*, on peut présumer que, né vers 1440, époque à laquelle florissait Jean Okeghem, Josquin aurait fait ses études musicales au sortir de la maîtrise de la collégiale de Saint-Quentin, vers 1455 ou 1460, et que, devenu chanteur de cette église, après la mue de sa voix, ses talens acquis l'auraient fait recevoir comme maître de musique, place à laquelle était attaché un canonicat.

Après avoir obtenu une réputation méritée, Josquin passa en Italie, où ses ouvrages le faisaient déjà considérer comme l'un des premiers compositeurs modernes de son temps. Appelé à être le premier chanteur du pape Sixte IV [1], il paraît qu'il composa et fit exécuter à Rome une partie de ses messes et de ses motets; mais on peut assurer que la grande réputation de Josquin en Italie n'était pas encore à son apogée lorsque Tinctor écrivit ses divers traités de musique et de contrepoint, car cet auteur n'eût certainement pas oublié de citer Josquin parmi les grands maîtres à imiter, si les années 1476, 77 et 78 n'eussent pas été précisément celles où, tandis que Tinctor composait ses ouvrages didactiques, Josquin faisait exécuter ses ouvrages pratiques à la chapelle du pape. Ce ne fut donc que sous les dernières années du pontificat de Sixte IV que sa réputation était tellement répandue qu'on regardait alors Josquin comme le prince de la musique, et que les auteurs didactiques ne donnaient pour modèles des règles nouvelles à suivre que des exemples presque tous tirés des œuvres de Josquin.

Il importe peu de savoir précisément si, après la mort de Sixte IV, Josquin resta encore en Italie ou revint en France y occuper une maîtrise de musique, et un canonicat, soit à Saint-Quentin, soit à Cambrai; mais il n'est pas indifférent de fixer l'époque à laquelle il a pu être attaché à Louis XII, comme son maître de musique, ou comme le dit judicieusement Glarean, le premier de ses chan-

(1) Sixte IV occupa le saint-siége depuis l'année 1471 jusqu'en 1484.

teurs[1]. Ce prince monta sur le trône en 1498; Josquin n'a donc pu être le maître de musique de sa chapelle que très peu de temps, et l'anecdote des motets : *Memor esto verbi tui : Portio mea non est in terrâ viventium : Bonitatem fecisti cum servo tuo*, vient confirmer ce que nous avançons. Ce compositeur pouvait avoir alors près de soixante ans. Dans la seconde année de son règne, Louis XII épousa, à l'âge de trente-sept ans, Anne de Bretagne, et, cette même année (1499), le roi quitta la France pour s'emparer du Milanais. Il entra en personne à Milan, le 6 octobre. Louis XII n'est donc resté sans voyager hors de France, depuis son avénement au trône jusqu'à la première invasion dans le Milanais, qu'environ dix-huit mois. Le sacre et le mariage du roi auront été cause que la musique qui était déjà en grande faveur dans les cours des souverains, n'aura pas été dédaignée de celle de France, lors de ces événemens, et soit que Josquin y ait été appelé lors du sacre ou du mariage, il est constant que ce grand maître a composé les motets que nous venons de citer, à l'occasion de la promesse que le roi lui avait faite de lui donner un canonicat. On sait aussi qu'il fut assez habile pour faire exécuter, par le roi, une partie de *ténor*, dans un canon composé exprès pour prouver à ce prince qu'il pouvait participer aux concerts de la cour, quoique la faiblesse de sa voix ne lui permît pas de l'espérer.

Il est probable que Josquin, quoique peu favorisé de la fortune, ne se serait jamais proposé de demander un canonicat au roi, s'il y eût eu un grand avantage d'être attaché à la cour, comme maître de chapelle; mais cet emploi honorable et lucratif n'existait pas encore à cette époque, et le plus habile musicien n'était encore considéré, dans les cours souveraines, que comme *primus inter pares*. C'est donc pour cette raison que Josquin, dont la carrière était déjà avancée, et les moyens d'existence peu assurés, profita de son séjour à la cour pour obtenir du roi un canonicat qui, sur la fin de ses jours, le mît à l'abri de

(1) Glarean, pag. 468, lig. 17.

l'indigence; car il avait déjà éprouvé en Italie, en différentes occasions, que les talens ne sont pas toujours accompagnés de l'aisance[1]. Prenant soin de ne perdre aucune occasion pour arriver à son but, il s'était adressé aussi à un seigneur de la cour, pour le prier d'appuyer sa demande auprès du roi; mais ce seigneur qui, comme tant d'autres, craignait d'employer son crédit si ce n'était pour lui-même, éludait toujours Josquin en ne répondant à ses instances réitérées, que ce peu de mots : *Laisse faire moi, laisse faire moi.*[2] Josquin, dont le caractère était à la fois profond, sérieux et plaisant, composa à ce sujet une messe, dont le thème obligé était les mots : *la, sol, fa, re, mi*, sur lesquels il badina tant de fois les mêmes redites, que le seigneur s'aperçut enfin qu'il était l'objet d'une plaisanterie dont la cour se divertissait. Ce trait l'aida de même à faire entendre au roi que sa majesté avait oublié de lui tenir parole, plusieurs canonicats ayant été donnés, sans que Josquin eût participé aux graces du monarque. Le motet, *Memor esto verbi tui*, fixa sur son compositeur les yeux de la cour; mais le roi n'entendit pas ou ne voulut pas entendre le sens des paroles de ce motet exécuté pendant la messe. Il n'y avait donc plus que la plainte indirecte qui fût permise au peu fortuné Josquin. Enfin son autre motet : *Portio mea non est in terrâ viventium*, fut composé dans un style si touchant, que le roi accorda à son premier musicien le canonicat qu'il lui avait demandé avec tant d'instances et d'une manière si ingénieuse. Soit envie, soit réalité, les auteurs contemporains dirent alors que le motet : *Bonitatem fecisti cum servo tuo*, que Josquin composa pour témoigner au roi ses remercîmens, était loin de valoir le précédent; quoi qu'il en soit, Josquin obtint un canonicat qui fut le doyenné de Condé, comme le prouve Aubert Mirœus, (Lemire) dans son ouvrage

(1) Zarlin rapporte, page 314 de ses *Supplémens musicaux*, un sonnet que Séraphin Aquilano avait un jour composé et envoyé à son ami Josquin, pour le consoler de ce que la fortune ne lui souriait pas, malgré son grand génie.

(2) En italien, *Lascia fare mi.*

in-8° intitulé : *de canonicorum collegiis*, cap. 16, p. 42, de b. Mariæ et Sancti-Wagnulphii Collegio Condatensi in Hannoniâ.

« *Est autem Condatum* (*vulgò Condé*) *Hannoniæ op-* « *pidum* (dit cet auteur) *in quo monialium insigne* « *canonicorum collegium, à multis jam sæculis resedit.* « *Hujus collegii Decanus patrum memoria fuit* Josqui- « nus Pratanus *musicus excellentissimus, qui primus ferè* « *artem musicam in ordinem redegit, multisque eam* « *partibus auxit. Obiit anno Christi* 1501. *Condati* « *Odeio ante aram summam conditus.* »

« Il existe à Condé, ville du Hainault, un célèbre cha- « pitre de chanoines réguliers, fondé depuis plusieurs siè- « cles. Josquin Després, excellent musicien, le premier « presque qui mit de l'ordre dans l'art de la composition « musicale et l'augmenta de beaucoup de parties, fut, « d'après le témoignage des anciens, doyen de cette collé- « giale. Il mourut l'année de J.-C. 1501, et il a été inhumé « sous le jubé de Condé, devant le maître-autel. »

D'après un pareil témoignage, il ne peut plus y avoir de doute sur les dernières années de l'existence de cet homme célèbre, que les auteurs, tant nationaux qu'étrangers, regardent tous comme le musicien et le compositeur le plus étonnant de son siècle.

PERNE,
Correspondant de l'Institut.

Le savant auteur de la notice qu'on vient de lire, considère le passage d'Aubert le Mire, qui fixe la date de la mort de Josquin Després à 1501, comme sans réplique : j'avoue que je ne partage pas sa conviction, et qu'il me reste des doutes, dont je vais expliquer les motifs. J'espère qu'on me pardonnera les détails fastidieux dans lesquels je suis forcé d'entrer, en faveur du grand musicien dont il s'agit.

On a vu dans la notice de M. Perne que Josquin avait eu pour maître de composition Okeghem, chapelain de Louis XI, et trésorier de Saint-Martin de Tours. Après la mort de celui-ci, Josquin composa un chant funèbre à

cinq voix, sous le nom de *Déploration*, sur ces paroles :

Nymphes des bois,
Déesses des fontaines,
Chantres experts de toutes nations,
Changez vos voix,
Fort claires et hautaines,
En cris tranchants et lamentations;
Car d'Atropos, les molestations
Vostre *Okeghem* par sa rigueur atrappe, etc.[1]

Il est donc prouvé par là que Josquin Després survécut à son maître. Or, si nous découvrons que celui-ci vivait encore après l'époque fixée par Le Mire comme celle de la mort de l'élève, il me semble que l'autorité de cet écrivain perdra beaucoup de sa valeur. C'est précisément ce qui a lieu.

Jean Le Maire, poète et historien, surnommé *de Belges*, parce qu'il était né à Bavai (en 1473), petite ville du Hainaut, qui portait alors ce nom, dans son épître à maître François Le Rouge[2], datée de Blois, 1512, parle d'Okeghem en ces termes :

« En la fin de mon troisième livre *des Illustrations de*
« *France*, j'ai bien voulu, à la requeste et persuasion
« d'aucuns mes bons amys, adiouter les œuvres dessus es-
« criptes, et mesmement les communiquer à la chose pu-
« blique de France et de Bretagne, afin de leur monstrer
« par especiaulte comment la langue gallicane est enri-
« chie et exaltée par les œuvres de monsieur le thrésorier
« du boys de Vincennes, maistre Guillaume Crétin, *tout*
« *ainsi comme la musique fut ennoblie par monsieur le*
« *thrésorier de Saint-Martin de Tours*, *Okeghem*, *ores*
« *mon voisin et de nostre nation*, etc.[3]

(1) Voyez la musique de ce morceau singulier dans l'*Histoire générale de la musique*, de Forkel, t. 2, p. 542 *et suiv*.

(2) A la suite de ses *Illustrations de France*, Paris, 1512, in-8°, et 1548, in-8°. Jean Le Maire fut secrétaire d'Anne de Bretagne, et vivait à Tours lorsque ceci fut écrit.

(3) D'après ce passage, on voit qu'Okeghem était né dans le Hainaut, et peut-être à Bavai. A l'égard de la date de sa naissance, il est vraisemblable qu'elle est antérieure à 1440, car Jean Tinctoris lui a dédié

Ainsi donc Okeghem vivait encore en 1512, et, à moins de supposer que la déploration attribuée à Josquin n'a point été composée par lui, on est forcé d'avouer qu'Aubert Le Mire a parlé de la date de sa mort un peu légèrement. Mais, dans cette supposition même, il resterait encore quelques autres difficultés qui ne sont pas moindres. D'abord, une autre *déploration* sur la mort d'Okeghem, composée par Guillaume Crespel, prouve que Josquin a survécu à son maître, car les paroles le disent positivement :

> Agricola, Verbonnet, Prioris,
> *Josquin des Prés*, Gaspard, Brumel, Compère,
> Ne parlez plus de joyeux chants, ne ris,
> Mais composez un *ne recorderis*,
> Pour lamenter nostre maistre et bon père.

Un autre fait, non moins remarquable, est celui-ci : Jean-Georges Schilen cite dans sa Bibliothèque choisie (*Biblioth. enucleata*, p. 327), un traité de musique composé par Josquin, sous le titre de *Compendium musicale*, qui, selon lui, portait la date de 1507. On ne peut croire que l'existence de ce traité soit supposée ; car Berardi en parle positivement, et comme l'ayant vu, dans sa *Staffetta musicale* (p. 12.)[1].

Enfin, et ceci est encore plus concluant : Adrien Petit, surnommé *Coclius* ou *Coclicus*, musicien français, qui était maître de musique à Nuremberg, vers le milieu du 16e siècle, et qui était né en 1500, a publié un traité de

son traité de *Naturâ et proprietate tonorum*, daté du 6 novembre 1476, et il le qualifie de premier chapelain du roi de France, Louis XI, et de très excellent et très célèbre professeur de musique ; d'où il suit qu'il ne pouvait avoir alors beaucoup moins de quarante ans, puisqu'il jouissait d'une si grande réputation à Naples même. Remarquez que le titre de premier chapelain de Louis XI n'exclut pas celui de trésorier de Saint-Martin de Tours, puisque ce prince tenait sa cour au *Plessis-les-Tours*, près de cette ville.

(1) Voici ce qu'il en dit : « Mezza pausa e un sospiro non salvano due « consonanze perfette d'una medesima spezie, quando non vi sia il moto « contrario, perche non sono tramezzate da altre consonanze, e sentendo « [illegible]de, non generano variazione alcuna nell' armonia come ben « [illegible]uino : *pausa semibrevis integram temporis mensuram observat.* »

musique, où il expose la doctrine de Josquin dont il était élève. Voici le titre de ce livre : *Compendium musicæ descriptum ab Adriano Petit Coclio, discipulo Josquini des Pres; in qua præter cætera tractantur hæc: 1° de modo ornate canendi; 2° de regulâ contrapuncti; 3° de compositione;* Nuremberg, 1552, in-4°. On y trouve dans la seconde partie un chapitre sur le contrepoint intitulé : *De regulâ contrapuncti secundùm doctrinam Josquini de Pratis.* On voit qu'il est impossible qu'un homme né en 1500 ait eu pour maître un autre homme mort en 1501.

Voilà bien du fatras pour une date; mais j'ai cru devoir livrer ces objections aux réflexions et à la sagacité de M. Perne.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation de l'Orphelin et le Brigadier,

OPÉRA-COMIQUE EN DEUX ACTES,

MUSIQUE DE M. PROSPER DE GINESTET.

Samedi 13 *octobre*. Que les esprits forts se moquent tant qu'ils voudront des frayeurs qu'inspire le nombre *treize!* décidément il porte malheur. Je n'en veux point d'autre preuve que le funeste *treize octobre* dernier. On donnait ce jour-là quatre pièces nouvelles sur trois théâtres de Paris, et pas une n'a échappé à sa maligne influence. Opéras comiques, vaudevilles, musique française, musique allemande, tout s'en est ressenti, et se porte plus ou moins mal. Mais aussi quelle imprudence aux acteurs, aux comédiens, aux directeurs de théâtres, d'aller se jeter à l'étourdie à travers ce jour malencontreux! Un écrivain, dont le nom m'échappe, a publié naguère un livre qui con-

tient, selon lui, *douze cents vérités dramatiques*; je ne sais si l'on y trouve ce conseil : *défiez-vous du treize*, mais celui-là en vaut bien un autre. Mais laissons les réflexions philosophiques ou *cabalistiques*, et voyons si le quantième est seul coupable de tant de désastres.

Les histoires d'enfans qui ne connaissent pas leurs pères ou de pères qui sont à la recherche de leurs enfans ne sont pas rares; elles servent depuis long-temps de fond à des romans, à des contes, à des pièces de théâtre. Ces événemens arrivent dans les camps comme ailleurs; mais là, le fils ne s'inquiète guère de l'auteur de ses jours, et le père s'informe peu du résultat de certaines passades. Cependant, comme cette insouciance n'est pas dramatique, les auteurs se gardent bien de la mettre en scène. Les héros de leurs drames sont presque tous d'une sensibilité exquise. Il y a toujours *une voix secrète*, *un cœur* qui parle, et qui porte les parens vers leurs enfans, ou ceux-ci vers leurs parens inconnus. Malheureusement, le public saisit plus vite le côté ridicule que le côté moral de ces sortes de reconnaissances, et le moment critique est toujours celui où on les voit venir.

Dans *l'Orphelin et le Brigadier* il y a aussi de la sensibilité, des voix secrètes, et une reconnaissance: et rien de tout cela n'a paru plaire aux spectateurs, qui, peut-être, se sont montrés trop sévères. Voici le sujet de cet ouvrage.

Un vieux hussard nommé *Francœur* a sauvé la vie à une jeune femme, mère d'un enfant de quatre ou cinq ans. Cet enfant est le fruit d'un amour malheureux. Sa mère, qui, je crois, se nomme *Amélie*, et dont les chagrins ont détruit la santé, meurt en recommandant son fils aux soins du brave Francœur, et en lui confiant sa faute, mais sans lui apprendre le nom de son séducteur. Le hussard remplit sa promesse, et par ses soins, l'enfant se développe et devient un brave soldat. Elevé de grade en grade jusqu'à celui d'adjudant sous-officier, il a été couvert de blessures dans la dernière affaire, en défendant les jours de son colonel qu'il n'a pu sauver. Au lever du ri-

deau, la scène se passe dans la maison de campagne d'un original nommé *Monsieur de Bellechasse*, qui a la prétention d'être noble, et qui appelle sa maison *un château*. Le nouveau colonel du régiment de Francœur est arrivé la veille dans cet endroit, où se trouve cantonné le régiment. C'est un homme peu communicatif, peu ami des plaisirs, et qui a voulu avoir un logement isolé dans un pavillon du jardin.

Le jeune Victor, fils adoptif de Francœur, a été soigné de ses blessures dans la maison de M. de Bellechasse; il est devenu amoureux de sa fille, en est aimé, mais il a un rival d'autant plus redoutable dans son capitaine, que celui-ci a l'aveu du gentilhomme campagnard, et que lui, inconnu, simple sous-officier, ne peut prétendre à la main de sa fille. Francœur s'est aperçu de son amour, et veut l'arracher à ce danger en obtenant du nouveau colonel un congé de quelques mois. Ils vont partir tous deux, lorsque le capitaine amoureux de Mlle de Bellechasse surprend Victor à ses pieds. Furieux, il ordonne à son jeune rival de se trouver le lendemain à la pointe du jour au même endroit. Fidèle à son devoir, celui-ci se trouve au rendez-vous. Son capitaine lui parle avec hauteur, l'insulte; Victor ne se contient plus, et propose à son rival de se mesurer avec lui. Celui-ci accepte et lui promet le secret. Tous deux s'enfoncent dans les bosquets; on entend le cliquetis des épées; un cri s'échappe, tout est en rumeur, le capitaine est tombé baigné dans son sang. On découvre que Victor s'est battuavec son supérieur : il va être jugé par un conseil de guerre. Francœur au désespoir, supplie le colonel de sauver son jeune ami, et, par ses révélations, finit par faire découvrir à celui-ci que Victor est son fils. Cependant telle est la rigueur des lois militaires, qu'il reste peu d'espoir de le sauver, quand une dépêche du maréchal arrive, et fait connaître la nomination de Victor au grade d'officier. Dès lors il est sauvé. Le capitaine a repris ses sens et ne mourra pas, et Victor, dans le même moment, retrouve un père et obtient la main de celle qu'il aime.

Ce sujet, bien qu'il n'ait rien de bien neuf, ne paraît ce-

pendant pas assez défectueux pour avoir mérité la rigueur du public. Mais la longueur des scènes qui précèdent le moment où l'action se noue; les discours du colonel, qui font prévoir dès le commencement du premier acte le dénoûment du second, un malheureux portefeuille, moyen usé pour les reconnaissances; quelques négligences dans les détails et un trop grand nombre de morceaux de musique au premier acte, dont l'effet a été de ralentir la marche déjà trop lente de cet acte, ont amassé insensiblement un orage qui a éclaté à la fin de manière à ne permettre de nommer les auteurs qu'au milieu d'un bruit affreux. Débarrassé des scènes inutiles et réduit à un acte, je pense que l'ouvrage pourrait obtenir quelques représentations et serait agréable. On dit que les auteurs ont reconnu les défauts de leur pièce et ont fait des coupures utiles pour la seconde représentation.

La musique de M. de Ginestet a été jugée sévèrement par les journalistes. Elle n'est sans doute pas exempte de reproche; son défaut le plus remarquable est, selon moi, l'uniformité de couleur. Mais en la comparant avec celle du *Maréchal Fabert*, première production du même auteur, j'y trouve des progrès sensibles. Elle renferme des réminiscences; mais les chants ne sont pas dépourvus de grace. L'orchestre annonce de l'habitude, quoiqu'on puisse y désirer plus d'effet. Il est un morceau dont personne n'a parlé, quoiqu'il mérite des éloges ; c'est le *sextuor* avec chœur du second acte. Le caractère est convenable à la scène; la disposition des voix est bonne, et l'effet général est très satisfaisant. La musique de l'*Orphelin et le Brigadier* n'est sans doute pas celle d'un maître; mais elle classe M. de Genistet parmi les amateurs distingués.

Il y a eu beaucoup d'incertitude dans l'exécution de cet ouvrage. Les acteurs paraissaient craindre le résultat de la représentation, et cette circonstance n'a pas peu contribué au peu de succès qu'elle a eu. Chollet qui, depuis près d'un mois, éprouve une sorte d'extinction de voix, a voulu faire preuve de zèle, et paraît avoir repris trop tôt les fatigues du théâtre. Il se voit forcé de nouveau de reprendre

du repos, et le jeune Thianni s'est chargé de son rôle pour la seconde représentation. Valère, qui jouait le rôle du colonel, et qui a éprouvé aussi une longue indisposition, n'en est pas encore rétabli : sa voix n'a pas repris son timbre et réclame encore des ménagemens. Vizentini a tiré du rôle de Monsieur de Bellechasse tout le parti possible ; Huet est bien placé dans celui du vieux hussard, et Lemonnier s'est bien acquitté de celui de Victor. On doit des éloges à Mesdames Pradher et Prévost. Plus d'ensemble, plus d'assurance, voilà ce qu'on pouvait désirer.

L'orchestre de l'Opéra-Comique vient d'être considérablement augmenté et mis au complet. On y trouve maintenant vingt violons, six violes, huit violoncelles, six contrebasses, deux flûtes, deux clarinettes, deux hautbois, deux bassons, quatre cors, deux trompettes, trois trombones et des timbales. Ce sont là les moyens matériels de l'exécution ; le directeur mérite des éloges pour n'avoir pas craint d'augmenter ce chapitre des dépenses, et pour avoir senti que cette augmentation est devenue nécessaire. Le talent des exécutans fera le reste. On doit espérer que l'émulation, le désir de bien faire, l'amour de l'art enfin, mettront bientôt cet orchestre au rang des meilleurs de Paris, et le rendront digne de lutter avec ceux de l'Opéra et du Théâtre-Italien pour la perfection d'exécution.

THÉATRE ROYAL DE L'ODÉON.

Première représentation de l'Eau de Jouvence,

OPÉRA-COMIQUE EN UN ACTE,

MUSIQUE DE M. CONRADIN KREUTZER.

Il devient chaque jour plus évident que les théâtres étrangers n'offrent pas un assez grand nombre de pièces susceptibles d'être traduites en français, pour alimenter un théâtre musical tel que l'Odéon. Déjà l'administration de ce théâtre, convaincue de cette vérité, cherche à démon-

trer à l'autorité l'impossibilité où elle se trouve d'exploiter *son privilége*, et, dans l'attente des concessions qu'elle demande, est réduite à faire venir de l'Allemagne et de l'Italie des compositeurs dont la qualité d'étrangers sert de passeport aux ouvrages nouveaux qu'elle fait faire. Singulière condition, que les musiciens français soient les seuls auxquels il n'est pas permis de composer, en France, pour certains théâtres! Je consentirais volontiers à me taire sur ce point si l'on pouvait alléguer quelque avantage résultant d'un pareil ordre de choses. Ce qu'il y a de plus singulier, c'est que tout le monde est d'accord sur la justice des réclamations à ce sujet. L'autorité supérieure en reconnaît même tout le poids; mais les choses restent ainsi parce qu'elles existent, et par la difficulté qu'on éprouve à faire le bien, lors même que rien ne s'y oppose.

Quoi qu'il en soit, une innovation vient d'avoir lieu à l'Odéon; un opéra français, écrit en France, et une musique allemande, composée à Paris, ont apparu, pour la première fois, sur ce théâtre, le 13 octobre dernier. Le succès n'a pas répondu à l'attente de l'administration; mais le succès est une chose fort rare qu'on n'achète qu'au prix de beaucoup de chutes. Au reste, les auteurs se sont montrés un peu trop téméraires dans le défi qu'ils ont porté à la fortune qui protége les mauvais ouvrages.

Un jeune homme aime sa cousine; il en est aimé. Au moment où l'hymen va combler ses vœux, il reçoit une lettre qui lui annonce la maladie d'un oncle fort riche, et qui l'appelle près de lui, à Lisbonne. Quoiqu'il en coûte à son cœur, il part après avoir prévenu sa cousine, par une lettre, des causes de son éloignement. Il arrive à Lisbonne, et trouve son oncle bien portant. Cet oncle ne lui a point écrit. Il soupçonne quelque intrigue; mais bientôt il apprend que sa belle en épouse un autre. Il jure de l'oublier. Cependant l'oncle meurt. Son neveu recueille sa succession et revient en France. Un vieux domestique lui apprend que sa tante et certain cousin *Rastignac* ou *Rafignac* de Montauban sont dans la maison, et y attendent l'oncle, dont on veut le consentement pour le mariage de

Constance avec Rastignac. Le jeune homme prend le parti de se déguiser, de passer pour son oncle et de sonder les dispositions de sa cousine. Constance a fait donner l'hospitalité à un charlatan pendant un orage. Ce charlatan vient pour remercier sa bienfaitrice, et la prie d'accepter une bouteille de son *eau de Jouvence*. Elle pose le flacon sur une table. Rastignac survient, et croit reconnaître le charlatan, qui n'est en effet qu'un matelot dont il s'est servi pour faire remettre à son cousin la lettre supposée qui l'a envoyé à Lisbonne, et qui lui a remis celle qui était destinée pour Constance. L'oncle prétendu arrive; il est reçu par sa cousine et par Rastignac. Dans une scène qu'il a avec celui-ci, il feint de vouloir le faire son héritier. Il affecte une toux qu'il n'a point, afin de paraître plus vieux. Rastignac le force à boire quelque chose; c'est un verre de l'eau de Jouvence. Constance apprend enfin à son cousin, qui passe toujours pour l'oncle, qu'elle n'a cessé de l'aimer et qu'elle déteste Rastignac. Transporté de joie, il court pour quitter son déguisement. Témoin de cette vivacité, le charlatan ne sait comment l'expliquer quand il s'aperçoit que la bouteille d'eau de Jouvence est débouchée; il ne doute pas que cette eau n'ait fait la cure merveilleuse dont il est le témoin. Tout se découvre; les amans s'unissent, et Rastignac se contente de sa part dans la succession de l'oncle.

Il était difficile de rien imaginer de plus mauvais et de moins musical que ce triste canevas. On ne doit donc pas être étonné que M. Conradin Kreutzer ait eu peu d'inspirations pour un pareil sujet. Ce compositeur, qui jouit en Allemagne d'une réputation méritée, n'a point trouvé dans le faible vaudeville qu'il avait à traiter une seule situation vraiment dramatique. Aussi la musique s'est-elle ressentie du ton glacial de son poème. L'orchestre est élégamment disposé, mais le chant est généralement commun et peu soigné. Il est fâcheux que l'auteur du *Cordelia* n'ait pas eu pour son début en France quelque chose qui lui eût fourni l'occasion de montrer son talent.

Je ne dirai rien de l'exécution, parce qu'elle est à peu

près aussi nulle que l'ouvrage. Duprez a chanté avec goût quelques phrases ; mais sa voix est bien faible. Quant à Mme Mondonville, son chant est toujours incertain et d'une mollesse extrême. On croit quelquefois qu'elle va chanter avec ame, mais ce qu'on attend n'arrive jamais.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

REVUE DES THÉATRES DE VIENNE.

Théâtre Karnthnerthor. La troupe italienne a rempli les promesses qu'elle avait faites au commencement de la saison, en représentant deux nouveaux ouvrages de Paccini. La *Gelosia corretta*, mélodrame semi-seria en deux actes, est une bien faible production ; elle n'a obtenu que quatre représentations. Cette pièce a été donnée pour les débuts de Mme Dardanelli, qui, il y a deux ans, avait déjà débuté à Vienne sans aucun succès. Pourquoi a-t-elle voulu renouveler un malheureux essai ? En vérité, on l'ignore ; sa voix est encore affaiblie, et elle n'a fait aucun progrès, si ce n'est dans l'art de chanter faux. C'est aux efforts de David que cet opéra fut redevable de sa courte existence, malgré son défaut de chanter du nez, défaut qui augmente tous les jours, l'ensemble de l'exécution de cet artiste offre un attrait irrésistible, et il a réussi à donner du charme aux trois derniers morceaux, lesquels sont, en y joignant un duo, tout ce qu'on peut remarquer dans cet ouvrage. Le sujet de la pièce est la *Franzisca von Foix* (Françoise de Foix) de Weigl, refaite et gâtée. Le second opéra a été annoncé sous le titre pompeux de *Gli Arabi nelle Gallie, ossia, il Trionfo della fede* (les Maures en France, ou le Triomphe de la foi), mélodrame sérieux en deux actes, musique *del sig. cavaliere Giovanni Pacini, maestro di capella alla corte di S. A. R. l'Infante di Spagna, duca di Lucca, e socio correspondente de l'Academia di scienze ed arti di Napoli*. L'introduction avait fait concevoir un peu d'espérance; mais elle a été bientôt détruite. Le premier finale est d'une faiblesse excessive.

Mme Lalande, pour le bénéfice de qui cet opéra était donné, n'a rien négligé pour le faire réussir, et elle a été habilement secondée par David; ils ont obtenu le plus brillant succès dans le duo qu'ils chantent au second acte. Il a été redemandé unanimement. La Dardanelli a joué un rôle de *musico* dans cet ouvrage; mais elle a paru bien mal sous son costume masculin, et elle a chanté horriblement faux. *Gli Arabi nelle Gallie* ont été suivis de *l'Ajo nell'imbarrazzo* (le Gouverneur dans l'embarras), opéra-bouffe en deux actes, musique de Donizetti. Ensuite on a remis le chef-d'œuvre de Cimarosa, *il Matrimonio segreto*, monté par les meilleurs acteurs de la troupe. Il a été reçu par le public avec le plus vif enthousiasme; après ce bel ouvrage, on a représenté un grand ballet intitulé : *die Franzœsin und der Raja* (la Française et le Raja), par Baptiste Petit; la musique est de Gyrowetz, si renommé pour les compositions de ce genre. Celle-ci est pleine de mérite; elle abonde en chants heureux, qui seraient dignes d'être placés dans un autre lieu.

Le personnel de l'Opéra allemand s'est augmenté très avantageusement par l'acquisition de Mme Finke, qui a débuté dans la *Dame Blanche*, où elle a reçu des applaudissemens très mérités. Elle a joué ensuite le rôle d'*Agathe* dans le *Freischütz*, et n'y a pas obtenu moins de succès. C'est dans ce même ouvrage que M. Forti a fait sa rentrée à son retour de Naples, où il avait eu un engagement. On n'avait point oublié la manière distinguée dont il avait joué *Gaspard*, et il a reçu l'accueil le plus flatteur.

Parmi les concerts qui ont été donnés, un des plus intéressans a été celui du chef de musique Schindler, artiste très estimé à Vienne, et ami intime de Beethoven, dont il a reçu les derniers soupirs. On y a donné un intermède comique de Holbein, intitulé *der Vorsatz* (la Prédétermination), précédé de l'ouverture en *ut* de Beethoven.

Les compositions sacrées qui ont été exécutées sont *les Sept Paroles* de Haydn, un grand *Te Deum* du même auteur, un *Miserere a capella*, de Léonard Léo, le *Stabat* de Pergolèse, avec le nouvel accompagnement de Salieri, le

Regina cœli de Seyfried, la Grande Messe en *ré* de Cherubini, et une nouvelle Messe, avec graduel et offertoire par Hummel, que les amateurs considèrent comme son meilleur ouvrage dans ce genre.

Stutgard. La saison d'été a commencé par le grand opéra de *Faust*, de Spohr, représenté pour la première fois dans cette ville; le mérite de cette production est trop connu pour avoir besoin d'un nouveau commentaire. Elle a été montée avec le plus grand soin par les meilleurs acteurs de la troupe. Les costumes et les décorations ont surpassé de beaucoup l'attente du public. M. Hæser, dans le rôle de Méphistophélés, et M. Pezold, dans celui de Faust, ont obtenu le plus grand succès; ils ont été redemandés tous deux après la représentation.

On a joué aussi deux petites nouveautés : *das Werthshaus zum golden Lœwen* (l'Enseigne du Lion d'or), dont la musique, qui est du chevalier Seyfried, est fort agréable; et *Schülermuthwillen* (les Tours d'écoliers), vaudeville, qui a dû son succès au jeu de M. Rohde. Pendant la saison, on a remis *Fernand Cortez* de Spontini, et *le Trésor supposé* de Méhul. L'ouverture d'*Oberon* de Weber a été exécutée pour la première fois sous la direction du maître de chapelle Lindpaintner : elle a fait le plus grand plaisir.

L'anniversaire de la naissance de Schiller a été célébré avec une grande pompe. Après la représentation de son *Guillaume Tell*, on a donné son superbe poème de *die Glocke*, mis en musique par Romberg; le tout terminé par un épilogue arrangé exprès pour l'occasion, et qui se composait en partie de diverses scènes prises dans ses meilleurs ouvrages.

Weimar. Les directeurs de l'opéra méritent des éloges pour le zèle qu'ils ont déployé dans la saison. Ils ont représenté pour la première fois l'opéra de Wolfram : *die bezauberte Rose*, (la rose enchantée); *les Tours d'écoliers*, très joli vaudeville, *sieben Mædchen in Uniform*, (les sept filles en uniforme), et *die Hasen auf der Hasenheide*, (les lièvres dans les bruyères), opérette français, mis en mu-

sique par Isouard[1]. La pièce est bien misérable; mais on y trouve de très jolis chants. Quant à *la Rose enchantée*, elle a été montée avec une splendeur vraiment remarquable. Quelques airs, et même quelques morceaux d'ensemble font honneur à leur auteur; mais on remarque beaucoup de faiblesse dans les accompagnemens, et il règne généralement dans l'ensemble de l'ouvrage une sorte de négligence, qui indique qu'il a été écrit par un amateur, et non par un artiste.

Mmes Eberwein et Heygendorf ont obtenu les honneurs de la saison, comme chanteuses et comme actrices. Parmi les chanteurs, on a remarqué M. Stomeier, qui possède une excellente école, et qui est très gracieux; M. Molthe, qui, avec peu de voix, sait à force d'art produire un effet agréable, et qui l'emporte même sur M. Laroche, qui possède cependant une plus belle voix, mais qui veut souvent faire plus qu'il ne peut.

Les concerts ont été nombreux et généralement intéressans. On peut citer celui donné par M. Horak, membre de la chapelle du roi de Saxe, qui a charmé tous les connaisseurs, (à la tête desquels on a remarqué avec plaisir le vénérable Gœthe), par son admirable exécution sur l'alto. Dans un autre concert on a entendu M. Romberg, fils du célèbre André Romberg. Il a joué un concerto et un rondo de sa composition sur le violon, avec un talent très distingué. Une réunion musicale a eu lieu aussi, pour célébrer l'anniversaire du Grand-Duc. On y a exécuté l'ouverture d'Oberon, suivie d'une nouvelle grande cantate, composée par le professeur Riemer, mise en musique par Hummel, et qui a été fort applaudie. Un nouvel air italien composé par le chef de musique Gœtze, et parfaitement chanté par M. Moltke a fait aussi beaucoup de plaisir.

KŒNIGSBERG. La saison a été productive; elle a offert beaucoup de nouveautés aux habitans de Kœnigsberg; le premier ouvrage représenté a été le grand opéra de *Jes-*

(1) Nicolo Isouard n'a jamais donné d'opéra de ce titre en France; il est vraisemblable qu'il est question d'un pasticcio.

(*Note du rédacteur.*)

sŏnda, de Spohr; *der alte Feldherr*, (le vieux général), petit ouvrage tiré d'une anecdote de la vie de Kosciusko, mis en musique par Holtei; *das Ehepaar aus der alten Zeit* (les époux de la vieille roche), jolie petite pièce mise en musique par Angely, et enfin l'*Italiana in Algieri*, de Rossini.

On a exécuté *Cosi fan tutte* à l'occasion de l'anniversaire de la mort de Mozart, d'une manière qui n'était point indigne d'une si belle composition. Dans la même soirée on a entendu plusieurs morceaux de musique instrumentale de ce grand maître.

Plusieurs concerts ont été donnés: un entre autres mérite d'être cité; il a commencé par l'ouverture de *Preciosa*, suivie d'une grande *symphonie-bataille*, accompagnée de chants et de chœurs, composée par le chef de musique Wurst. Les chœurs furent chantés par plus de deux cent cinquante personnes, avec une précision rare. On a remarqué aussi un autre concert, donné par le fameux violoniste Edmond Maurer. Après l'ouverture d'Oberon, exécutée pour la première fois à Kœnigsberg, et qui a excité l'enthousiasme, M. Ed. Maurer a joué un nouveau concerto de sa composition. Ce morceau a fait grand plaisir, ainsi qu'une *concertante* pour deux violons, exécutée par lui et M. Hutzler, chef de musique. Une fantaisie pour la clarinette, admirablement jouée par M. H. Bærmann, a été fort applaudie, ainsi que la belle scène de Beethoven, *Ah! perfido*, qui a été très bien chantée par Mme Cartellari. La séance s'est terminée par le quatuor d'*Oberon : over the Dark Blue Waters* (sur les sombres Eaux). Ce morceau, parfaitement chanté, a charmé tout l'auditoire.

Dans une assemblée musicale, donné par le chef de musique Sæmann, on a fait entendre pour la première fois à Kœnigsberg *les fêtes d'Alexandre* de Handel. Ce magnifique morceau a excité l'enthousiasme de tous les amis de la bonne musique, et l'exécution en a été satisfaisante, surtout si l'on considère et la difficulté, et le peu de répétitions qu'il avait été possible de faire.

Das Weltgericht (le Jugement dernier), oratorio de Fr. Schneider, a été exécuté sous la direction du chef de musique Biel, au profit des établissemens de charité de la ville.

Prague. Le répertoire du théâtre de cette ville a été augmenté par trois nouveaux opéras : *Il Corradino* de Rossini, *La Dame blanche* de Boïeldieu et le *Maçon* d'Auber. Ces deux derniers ont fait le plus grand plaisir. Quant au *Corradino*, il a paru devoir être rangé parmi les plus faibles ouvrages de Rossini. A l'exception d'un ou deux morceaux, on n'y trouve que des passages tirés de ses autres opéras, et défigurés par des accompagnemens qui ne sont pas trop bons; pour s'éviter la peine de composer une nouvelle ouverture, il a adapté celle de la *Cenerentola* à *Corradino*. Au nombre des nouveautés, on compte aussi un vaudeville orné d'une musique très spirituelle, composée par Carl Blum; cet ouvrage a pour titre : *der Bœr und der Bassa* (l'Ours et le Pacha). Les autres opéras représentés pendant le cours de la saison sont : *Tancredi*, deux fois; *la Gazza ladra*, quatre fois; *die Prinzessin von Navarre*, (la princesse de Navarre); *Sargine*, deux fois; *Don Juan*, deux fois; *die Zauberflœte* (la flûte enchantée), quatre fois; le *Freischütz*, quatre fois; et *la Neige*, deux fois.

On a exécuté, pour l'anniversaire de la naissance de l'empereur, une nouvelle cantate mise en musique par Wurfel. Cette composition, un peu faible dans l'ensemble, présente cependant quelques mouvemens d'une grande beauté d'expression.

F. W. Pixis a donné dernièrement un concert dans lequel il a déployé son double talent de compositeur et d'exécutant, dans un concerto de violon, qu'il a joué avec un rare talent. La manière expressive dont il a joué un adagio a transporté tout l'auditoire, Dans le cours de la soirée on a joué l'ouverture de *der Zauberspruch* (la Baguette enchantée, opéra de J. P. Pixis. Cette belle composition est d'un grand effet; elle est écrite un peu dans le style de Cherubini. Un air tiré du même opéra a été aussi fort

applaudi. M. Triebensée, maître de chapelle, a donné une séance musicale, composée de trois morceaux; l'ouverture d'*Oberon*, *Léonore*, ballade de Zumsteeg, composée pour quatre voix, avec accompagnement d'orchestre, par M. Triebensée, et un nouveau *Requiem* de W. Tomaschek.

ANNONCES.

Sigismondo, *opera seria, musica di Rossini, ridotta per piano-forte : prezzo* 36 fr.; faisant partie de la collection d'opéras italiens des plus célèbres compositeurs, avec accompagnement de piano-forté; dédiée aux amateurs du chant, publiée par Carli.

— Grande Messe à quatre voix, de Niccolo Porpora avec accompag. d'orchestre ou d'orgue, à volonté : prix 24 fr.

— Collection de musique sacrée; *Ave verum*, chant seul ou motet, propre à toutes les voix et à tous les temps de l'année, avec orchestre ou orgue; par W. A. Mozart, nouvelle édition : prix. . . . . 7 fr. 50 c.

— *Ave verum corpus*, chant sacré, à quatre ou à deux voix, *ad libitum*, avec accompagnement d'orchestre ou d'orgue; par W. A. Mozart : prix . . . . 6 fr.

A Paris, chez Carli, éditeur, marchand de musique et de cordes de Naples, boulevard Montmartre, n° 14, en face le jardin Frascati.

Parmi ces publications, nous recommandons particulièrement aux amateurs la belle messe de Porpora, de ce compositeur de l'ancienne école si peu connue parmi nous, et qui mérite de l'être à tant de titres.

Les héritiers Carli préparent en ce moment divers ouvrages importans, qui feront suite à ceux qui ont été déjà publiés par cette maison.

DISCORSO

SULLA ORIGINE, PROGRESSI E STATO ATTUALE

Della Musica Italiana,

DI ANDREA MAJER, VENEZIANO.

(Discours sur l'origine, les progrès et l'état actuel de la musique italienne, par André Majer, Vénitien[1].)

DEUXIÈME ARTICLE.

Une érudition rare et des connaissances positives dans la théorie de la musique, sont les qualités par lesquelles M. Majer se distingue dans cet écrit. On a vu dans notre premier article qu'il ne se borne point, dans ses recherches, à copier des autorités, quelque respectables qu'elles soient, et qu'il vérifie sur les monumens mêmes les faits qu'il rapporte. Ses investigations sur les instrumens en usage en Italie, dans les seizième et dix-septième siècles, sont basées sur le même ordre de travail.

Il est un reproche qu'on peut cependant faire à M. Majer, c'est son penchant à accorder aux anciens des connaissances très étendues dans la musique, et de leur attribuer, sur l'autorité de quelques textes obscurs, l'invention d'une foule de choses qui appartiennent évidemment au moyen âge ou à la renaissance des arts. Tels sont le contrepoint et les divers instrumens dont l'origine est généralement considérée comme moderne. Par exemple, le beau travail que M. Cartier a fait sur l'histoire du violon démontre que cet instrument a pris naissance dans les Gaules, dans des temps assez rapprochés de nous[2]; eh bien! M. Majer le trouve au

(1) Padoue, 1821, in-8° de 173 pages. Voyez la *Revue musicale*, n° 35. p. 241.

(2) Ce travail de M. Cartier a été annoncé pour paraître par souscription, dans la *Revue musicale*; mais cette même indifférence, dont je me suis plaint plusieurs fois, s'est encore manifestée dans cette occasion, et M. Cartier n'a trouvé qu'un petit nombre de souscripteurs.

temps d'Horace, chez les Romains. Il se fonde sur un passage du *Traité des Hiéroglyphes* de Jean-Pierre Valeriano, qui se rapporte à une médaille d'argent que Scribonius Libonus avait fait frapper, en mémoire d'un puits qu'il avait fait dans le *Forum*, à Rome. Cette medaille, dont Valeriano rapporte la figure, porte l'empreinte d'un violon à l'une de ses faces. M. Majer trouve ce violon parfaitement semblable aux nôtres, et en conclut que nous nous attribuons à tort l'invention de cet instrument. Mais, outre qu'il est difficile de distinguer sur le dessin d'une très petite médaille si un instrument à manche est un violon, qui oserait affirmer que le dessinateur, dans l'impossibilité de reconnaître ce qui se trouvait exactement sur la médaille, n'a pas suppléé par son crayon à ce qui manquait au monument? Ces sortes d'embellissemens ne sont pas rares : j'ai eu occasion de voir quelque chose de semblable sur une médaille de Néron (médaille restituée), citée par Blanchini, dans son traité *De tribus generibus instrumentorum musicæ veterum organicæ*, et qui, selon lui, portait l'empreinte d'un orgue dont il donne le dessin. J'ai vérifié la médaille, et je n'y ai trouvé qu'un objet peu sensible, qui a quelque ressemblance avec un buffet d'orgue portatif, mais auquel le dessinateur n'a pas laissé manquer un tuyau.

Que sont d'ailleurs de pareils monumens, quand on les oppose à des preuves historiques invincibles? La médaille de Néron, dont je viens de parler, est, comme je l'ai dit, *restituée*, c'est-à-dire, frappée plusieurs siècles après la mort de cet empereur, ce qui se reconnaît au style; il se peut que celle de *Scribonius Libonus* soit dans le même cas, et même qu'elle ne soit qu'une de ces fraudes innombrables des graveurs du seizième siècle.

Le reproche de partialité en faveur des anciens est le seul qu'on puisse adresser à M. Majer, car, sous tout autre rapport, son travail ne mérite que des éloges. C'est surtout dans la troisième partie, qui a pour titre : *Adolescence et maturité de la musique italienne*, qu'il se montre à la fois érudit et homme de goût. Le tableau rapide qu'il trace



des progrès de cet art, depuis le milieu du dix-septième siècle jusqu'à la fin du dix-huitième, renferme non-seulement des faits curieux et des vues fines, mais des pages entières emprcintes d'un sentiment profond des véritables beautés de style, sentiment qui a toujours manqué à ceux de nos littérateurs qui ont écrit sur la musique. Après y avoir considéré l'influence que les perfectionnemens de méthode et de théorie ont eue sur le goût, sur les formes de la cantilène, et sur le drame; après avoir donné des détails intéressans sur les théâtres, sur la castration des chanteurs, et sur une foule d'objets qui se rattachent plus ou moins directement aux diverses branches de l'art musical, M. Majer passe à l'examen des chanteurs prodigieux sortis des diverses écoles de Rome, de Naples, de Bologne et de Florence, et à celui des productions de Scarlatti et de tous les illustres maîtres sortis des conservatoires de Naples et de Venise, jusqu'au temps de Paisiello et de Cimarosa. Il faut l'avouer, cette époque est le siècle d'or de la musique italienne. M. Majer en parle avec un enthousiasme, qui le rend peut-être injuste pour ce qui a suivi ces temps de prospérité.

Il est un fait remarquable, c'est que tandis que la musique à la mode obtient un succès général en Italie, parmi les gens du monde, beaucoup d'artistes italiens et d'écrivains de cette nation s'attachent à la déprécier, et à rabaisser le mérite de celui qui en est le promoteur. Le docteur Lichtenthal, dont l'excellent ouvrage a été analysé dans cette revue, ne manque pas de se joindre à eux, et de déplorer la décadence de l'art du chant et du goût; mais il paraît très modéré sur ce sujet, quand on compare ce qu'il en dit avec la diatribe violente sortie de la plume de M. Majer. Celui-ci ne garde aucun ménagement, et se livre à toute sa colère contre ce qu'il appelle les Vandales de la musique. Peut-être ne sera-t-on pas fâché de connaître l'opinion d'un Italien sur ce sujet. Nous croyons devoir satisfaire cette curiosité, en donnant la traduction de quelques pages de l'écrit que nous analysons. Voici comment s'exprime M. Majer.

« Arrivé à ce point, je devrais par prudence terminer mon ouvrage et prendre congé de mes lecteurs. Il en est pourtant quelques-uns qui pourraient avoir la fantaisie de me demander quelle est mon opinion sur l'état actuel de la musique en Italie? si je crois qu'elle ait continué à décliner, ou bien, si quelque *génie* puissant a su l'arrêter sur le bord du précipice, et lui rendre sa splendeur première. Connaissant l'intempérance des jugemens du public sur les beaux-arts, et la tyrannie de la mode et du goût régnant, j'éprouve une juste frayeur d'avoir à remuer cette question. Cependant, quand ma franchise devrait armer contre moi tout le *genus irritabile musicorum*, l'amour de la vérité, et de ce bel art qui a fait les délices de mes jeunes années, me donne du courage; et, puisque je trouve l'occasion de faire connaître ma manière de penser, je la saisirai sans hésiter.

« Je crois donc (et j'espère n'être pas en Italie le seul de cette opinion) que la musique a éprouvé le sort inévitable de tous les arts d'imitation, lesquels parvenus au plus haut degré de perfection, ne tardent point à se corrompre et à décliner rapidement. Une horrible tempête *boréale* a éclaté sur notre belle patrie, et l'a presque engloutie sous la neige et les frimas de la musique du nord. Nous avons été transportés bien rapidement du siècle des *Arioste*, des *Tasse*, à celui des *Marini*, des *Ciampoli* et des *Achillini*; mais comme il serait inutile de s'élever contre les imperfections de la musique moderne, sans indiquer la cause de ces imperfections, et en quoi elles consistent, je vais essayer d'exprimer clairement ma pensée.

« Il me paraît que les extravagances les plus notables de la musique d'aujourd'hui sont: *la confusion des genres*, le défaut de proportion et la trivialité des cantilènes; l'assemblage de cent *motifs* opposés, l'abus d'un style *furioso, ditirambico,* destiné seulement à étourdir les oreilles, sans jamais arriver au cœur; les changemens irréguliers et fréquens de *mesures* et de *tons*, sans aucune harmonie avec les paroles; l'ennuyeuse uniformité des cadences, variées seulement dans la figure des notes; la

fatigue que font éprouver ces *chœurs obligés* qui se reproduisent sans cesse; le charlatanisme de faire exécuter par les instrumens à vent la partie de violon, pour chercher à couvrir, par l'habileté des exécutans; la pauvreté des cantilènes; l'artifice encore plus ridicule de déchiqueter les phrases *mélodiques*, pour les distribuer à divers instrumens, comme si les mots d'un discours étaient prononcés par plusieurs interlocuteurs; la pédanterie de noter jusqu'au moindre appogiature, transformant ainsi les ornemens spontanés du chant en un solfège scolastique et puéril; le défaut d'originalité et d'expression *caractéristique* dans les *chants*, composés le plus souvent comme des variations sur les mêmes thèmes, auxquels on adapte indifféremment toute espèce de paroles; les merveilleuses *sonates de gosier* des chanteurs modernes, auxquelles il ne manque rien, si ce n'est la mise de voix, l'art de respirer, la mesure et l'intonation; la profusion des *gorgheggi* insignifians et maniérés, qui détruisent toute idée de rhythme musical, et divisent les mesures en autant de parties qu'il plaît au chanteur; le mépris de la prosodie, qui fait qu'on place à volonté les longues et les brèves, et qu'on s'arrête *à Gorgheggiare* sur *i* et *u*, voyelles sourdes et ingrates (choses que n'auraient point faites, il y a trente ans, les moindres élèves); l'introduction d'une nouvelle prononciation qui coupe les mots en deux parties, frappant la dernière syllabe avec une espèce de mouvement de gorge, semblable à un coup de marteau. (Par exemple, *Vendettàaaa, amo-rèeee, cam-pòooo*); le nouvel usage de se mettre à chanter sans avoir commencé par apprendre à parler, ce qui fait qu'il est impossible de deviner en quelle langue s'expriment les acteurs, et convertit le théâtre en un hôpital de sourds et muets; la confusion des instrumens auxquels on fait abandonner ce qui leur est propre pour les contraindre à jouer ce qui n'est point dans leur nature; le sifflement des *octavins*, le bruit de la grosse caisse, des triangles, des timbales, des cymbales et de toute la bande turque; enfin l'accompagnement obligé des arpèges d'accords parfaits et de quarte et sixte sur tous les degrés chromatiques de

la gamme, quelle que soit la cacophonie qui en résulte; tout cela, dis-je, forme un tintamare semblable à celui de la place Saint-Marc, dans la dernière nuit du carnaval. Voilà les causes qui, jointes à beaucoup d'autres, qu'il serait trop long d'énumérer, ont fait subir à la musique italienne la même décadence qu'éprouva la poésie dans le dix-septième siècle, par l'introduction des *freddure*, des *trastati*, des *antitesi*, *iperboli*, des *fuochi sudanti*, du soleil, *lanterna del cielo*, des étoiles, *del celeste crivel buchi lucenti*, (du crible céleste, les trous brillans), et autres absurdités du parnasse italien[1], atteint de folie. Une des plus funestes conséquences de ces révolutions théâtrales est la ruine des pauvres *impressari* (directeurs), qui, victimes des novateurs, peuvent s'écrier en masse, sur le seuil des théâtres déserts : *quomodo sedet sola civitas quondam plena populo*[2].

« Dans aucun lieu de mon discours, je n'ai plus regretté de ne pouvoir appuyer mes observations d'exemples de musique, d'après la manière de *P. Paolucci*, dans son *Arte pratica del contrapunto.* Je sais que c'est la meilleure réponse que j'aurais pu faire à ceux qui me reprocheront probablement de m'être montré trop sévère, et qui m'accuseront d'être un critique passionné. Ceci est une disgrace à laquelle doivent s'attendre tous ceux qui tenteront

(1) Le Marini de la musique moderne, semblable à l'ancien Marini par la vivacité de l'imagination, est habitué à justifier l'abus qu'il fait de son talent, en disant qu'exerçant sa profession pour vivre, du moment où sa musique plaît, il a atteint son but. A dire le vrai, l'argument est assez concluant, et je doute que l'ancien Marini eût pu en trouver un meilleur.

Lopez de Vega se sert d'une semblable justification dans ce passage : « Puisque c'est le vulgaire aveugle qui paye, il est juste de composer « aveuglément comme il le désire. »

(2) Les réflexions que j'exprime sur la majorité des compositeurs et des chanteurs, n'excluent point la possibilité de quelques exceptions. Si l'on m'oppose les noms illustres de *Cherubini, Paër, Spontini*, de mesdames Catalani, Fodor, etc., je répondrai que dans les pestes les plus affreuses tout le monde n'est point atteint de la contagion ; mais que ceux qui ont le bonheur de s'en préserver ne sont pas une preuve que le pays soit généralement sain.

de s'opposer aux progrès du mauvais goût, qui prouveront l'existence du mal, et qui, avec un zèle imprudent et souvent inutile, chercheront à désabuser des milliers d'infirmes qui se croient en parfaite santé. Dans le cas présent, la faute est commune à tous : les auteurs, avec leurs folles compositions, le public, avec ses applaudissemens non moins insensés, se corrompent mutuellement; il y a donc lieu de redouter qu'on n'accueille pas trop favorablement mes représentations, et qu'on ne se moque du médecin et de la médecine. Mais au-dessus du public se trouve encore un tribunal, celui du *temps*, qui ne laisse pénétrer ses secrets qu'à un petit nombre d'esprits justes. C'est à eux seuls de prononcer sur la question présente.

« Après avoir parlé de l'opéra sérieux, je devrais pousser mon examen jusques sur l'opéra bouffe; mais comment rendre compte de l'état actuel d'une chose qui n'existe plus? il y a déjà plusieurs années que *l'opéra buffa* et la gaîté ont disparu de nos théâtres. Une fièvre maligne *sentimentale* a saisi tous les esprits; le public ne va plus maintenant à *l'opéra-buffa* que pour calmer avec des farces *larmoyantes* et des drames *semi-sérieux* les trop vifs transports de sa joie. La distinction entre la musique *sérieuse* et la musique bouffe est donc tout-à-fait évanouie, et il faudrait être fort habile pour découvrir la plus légère différence entre une partition d'opéra sérieux et celle d'un opéra bouffe. En lisant aujourd'hui sur les affiches des spectacles, qu'un des premiers emplois est celui de *buffo serio*, il ne reste plus rien à ajouter à l'historique de l'art, si ce n'est de faire l'oraison funèbre de *l'opéra buffa*, et du pauvre sens commun. L'excessive délicatesse du public est choquée maintenant du seul mot de *buffo caricato*, et cependant les bons bouffons d'autrefois n'avaient de *charge* que le nom. Nous appellerons en témoignage tous ceux qui ont entendu *Caribaldi, Poggi, Bassi, Moretli,* et l'inimitable *Casacciello*. L'art de faire rire les spectateurs est encore plus difficile que celui de les faire pleurer. L'école des actrices bouffes est aussi tout-à-fait perdue en Italie. La dernière qui ait rappelé les *Penni, Zampierini,*

Coltellini, Manservisi, Morichelli, etc., a été la *Marcolini*. Il en est de même des faiseurs de libretti : *Casti* et *Anelli* sont les derniers qui aient soutenu l'honneur de l'opéra bouffe italien.

« Ces tristes réflexions peuvent également s'appliquer à la musique d'église. Il y a déjà plusieurs années que la gravité de la musique *sacrée* commence à s'altérer par le mélange du style dramatique. *Paisiello, Zingarelli, Furlanetto, Brizzi et Mattei*, dans leurs messes et leurs psaumes, tout en accordant quelques concessions au goût moderne, dans la partie instrumentale, ont su conserver la simplicité majestueuse qui convient au chant sacré; mais peu à peu le torrent a renversé toutes les digues. Ces impures cantilènes, ces mêmes airs de ballet, qu'on entend répéter tous les jours sur les théâtres, ont osé s'introduire dans l'église; et, comme si ce n'était pas encore assez, on a osé y transporter les accompagnemens de la *Bande turque*, et de toute espèce d'instrumens militaires. Lorsqu'en entrant dans le temple, on entend un semblable fracas, on croirait qu'au lieu de prier, on fait une déclaration de guerre au Tout-Puissant[1].

« Il me resterait à parler de quelques points qui se rattachent à la musique dramatique, savoir : la composition des *mélodrames sérieux* d'aujourd'hui, dans lesquels on a supprimé peu à peu le récitatif, comme si, dans une action dramatique, tous les personnages pouvaient, depuis le commencement jusqu'à la fin, se trouver dans une situation passionnée; la substitution des femmes aux *Soprani*, lesquels avaient au moins l'apparence d'hommes; car rien n'est plus ridicule que de voir de jeunes femmes représenter *Jason, Pyrrhus, Horace, Tancrède*, etc.; mais je n'en ai déjà que trop dit pour mon repos. »

(1) Dieu aie pitié de celui qui introduisit le premier la *bande turque* dans nos orchestres. Peut-on imaginer une plus grande brutalité que de venir déchirer nos oreilles italiennes, si bien conformées, avec les discordans instrumens des nations barbares. Si l'on continue, au lieu d'enseigner aux jeunes compositeurs les règles de l'harmonie, le tic-tac des moulins, et le bruit des marteaux, deviendront bientôt la meilleure école de contrepoint.

Les plaintes de M. Majer ne sont pas dépourvues de motifs; ce qu'il dit de la confusion des genres, de l'excès du bruit des orchestres, des défauts des chanteurs, etc., est fondé sur la raison; quiconque n'est pas dominé par d'aveugles préventions doit en sentir la justesse. Mais il règne dans sa manière de s'exprimer un ton d'aigreur, qui peut faire soupçonner qu'il n'est plus jeune, et qu'il regrette les plaisirs de sa jeunesse. A quoi servent d'ailleurs les déclamations contre le goût général; les adversaires de ceux qui les font ne manquent jamais de les traiter de *pédans;* réponse qu'ils croient excellente et sans réplique, et qui d'ailleurs dispense de donner des raisons.

Quoi qu'il en soit, le livre de M. Majer, bien que peu volumineux, n'en est pas moins fort instructif, rempli de vues solides et de recherches intéressantes. Il est du nombre de ceux dont la traduction serait un service rendu à la littérature musicale française. On en peut dire autant de la lettre du même auteur *sur la connaissance que les anciens ont eue du contrepoint.* De tous ceux qui ont agité cette question, et qui se sont prononcés en faveur de l'antiquité, aucun n'a soutenu son opinion par des faits si plausibles, et ne l'a discutée avec autant de sagacité. La briéveté de cet écrit et sa rareté me fait croire qu'on n'en verra pas la traduction sans intérêt dans cette revue.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

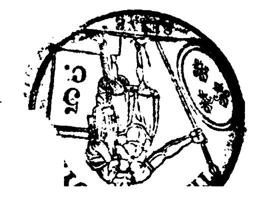
ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Le succès constant du ballet de la Somnambule a ramené sur la scène des opéras qui étaient un peu négligés depuis l'apparition du *Siége de Corinthe* et de *Moïse.* Le directeur, profitant des chances favorables que lui présentait la jolie composition de MM. Scribe et Aumer, a rendu aux vieux amateurs de ce spectacle les anciens objets de leurs prédilections. *Orphée, Iphigénie en Tauride, Fernand-*

Cortez, et même *le Rossignol*, que la voix délicieuse de Mlle Cinti a le tort de faire trouver bon.

La manière dont Adolphe Nourrit chante le beau rôle d'Orphée lui fait beaucoup d'honneur. Il est difficile d'avoir un style plus pur, une mise de voix plus soignée, une expression plus touchante que lui, dans son air du premier acte, dans la scène des enfers, et dans l'air : *J'ai perdu mon Euridice;* il dit aussi avec beaucoup de chaleur l'air d'*Écho et Narcisse*, qu'on a introduit dans cet ouvrage; enfin il se montre digne du personnage qu'il représente et de la musique de Gluck, ce qui n'est pas un petit mérite. Ce rôle a été composé pour une voix de contr'alto dans l'*Orphée* italien, dont celui-ci n'est qu'une traduction. Gluck avait besoin d'une voix extraordinaire; un *castratto* pouvait seul la lui fournir; aussi ce fut Guadagni qui fut chargé de le chanter, et qui y déploya un talent dont on n'a plus d'idée aujourd'hui. Gluck fut obligé de transposer la plupart de ses morceaux en arrangeant son ouvrage pour la scène française, afin que Legros, dont la voix était un ténor élevé, pût le chanter. Ces changemens n'ont pas été heureux.

Plusieurs morceaux de la musique d'*Orphée* ont vieilli; on n'imaginerait point aujourd'hui de faire un troisième acte avec une seule scène, comme est celui de cet opéra, et surtout de le prolonger jusqu'à le rendre aussi fatigant; mais qui oserait se flatter d'inventer l'admirable scène des enfers, qui seule vaut un opéra? Quelles proportions colossales! quel effet! Dès les premières mesures de la ritournelle, on se sent dominé par une puissance irrésistible. Depuis le premier chœur : *Quel est l'audacieux* etc., jusqu'au *Smorzendo* de la fin, une gradation merveilleuse est observée. Les trois cavatines d'Orphée présentent une variété de ton qui était bien difficile à trouver dans une scène aussi longue. Peu de compositeurs consentiraient à terminer une scène si importante par un *smorzando* comme l'a fait Gluck; On voudrait aujourd'hui couronner cette scène par un grand fracas, et obtenir *le tonnerre d'applaudissemens* qui ne peut être excité que par le bruit; mais



qu'il y a loin de ces moyens mécaniques à la profonde pensée de la stupéfaction des démons, vaincus par un charme inconnu. Gluck négligeait peut-être trop la forme; mais on lui donne maintenant une trop haute importance en lui sacrifiant la vérité et le sentiment des convenances.

Les défauts qu'on peut reprocher à quelques parties d'Orphée n'existent point dans *Iphigénie en Tauride*. De toutes les compositions de Gluck, celle-ci me semble être la plus parfaite. Il n'y a rien au-dessus du premier acte de cet opéra; rien de plus beau que le rôle d'Oreste; si quelques longueurs se font remarquer à la fin, on doit les attribuer plutôt au changement des idées sur la conduite du drame musical qu'au génie de l'auteur. Il se peut aussi que la force de conception du premier acte et d'une partie du second nuise à ce qui vient ensuite; car il était impossible de se maintenir à la même hauteur pendant toute la durée d'un opéra.

L'exécution de la dernière représentation d'*Iphigénie en Tauride* a été bien faible; un air de négligence se faisait remarquer depuis les rôles principaux jusqu'aux chœurs, et, à l'exception de Nourrit, personne n'a semblé se douter qu'un pareil ouvrage valût la peine d'être chanté juste. J'en fais la remarque avec d'autant plus d'étonnement que, peu de temps auparavant, ce même opéra avait été joué avec ensemble par les mêmes acteurs.

Fernand Cortez a été joué plusieurs fois avec le nouveau ballet, et avec celui *des Filets de Vulcain*. Massol est bien faible pour le rôle de *Cortez*; toutes les fois qu'il chante à *mezza voce*, il est au-dessous du ton, il ne retrouve la justesse que dans les choses de force. Cela est d'autant plus étonnant, que ces défauts sont ordinairement ceux d'une voix usée, et que Massol est jeune. Dabadie est fort bien dans son rôle de *Telasco*; mais la palme du chant est due à Mlle Cinti. Les progrès de cette charmante cantatrice sont très remarquables, particulièrement dans le style expressif. Il est impossible de chanter mieux qu'elle ne fait dans le duo du premier acte, dans l'air : *Arbitre de ma destinée*, et dans celui du troisième

acte. Les inflexions les plus heureuses, jointes à une vocalisation parfaite se sont fait remarquer dans sa manière de phraser ces divers morceaux. Depuis long-temps, la pureté de la voix de Mlle Cinti était connue, ainsi que son habileté dans la vocalisation; mais on pouvait quelquefois désirer un peu plus d'ame et d'expression; félicitons-la de ce qu'elle ne veut point d'un triomphe incomplet, et de ce qu'elle travaille si efficacement à acquérir des qualités auxquelles son doux organe est si propre.

Malheureusement une indisposition subite assez grave éloigne Mlle Cinti de la scène depuis quelques jours. Cet accident, joint à l'interruption du ballet de *la Somnambule*, occasionée par la grossesse de Mme Montessu, a causé quelque embarras à la direction de l'Opéra, car on ne pourrait donner *Moïse* convenablement. Il a fallu avoir recours à *la Lampe merveilleuse*, autrefois la Providence de ce spectacle, mais dont le règne est fini. On craint que cet état de choses ne se prolonge; car la maladie de Mlle Cinti a été assez grave pour ne pas lui permettre de rentrer d'ici à quelques temps.

On se prépare aux répétitions de *Mazzaniello* qui doit prendre le titre de *la Muette*; cette pièce sera suivie de *Guillaume Tell*, opéra de MM. de Joui et Rossini.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

A défaut de nouveautés, l'administration de ce théâtre essaie de reprendre des ouvrages qui avaient eu peu de succès d'abord, mais qu'une nouvelle distribution lui a paru devoir rendre plus heureux. C'est ainsi que *Giulietta e Romeo* a reparu il y a peu de jours. On se rappelle que le rôle de *Romeo* fut joué d'abord par Mlle Cesari; depuis le départ de cette jeune cantatrice, Mme Pisaroni a consenti à prêter au faible ouvrage de Vaccai l'appui de son beau talent.

Cette nouvelle disposition avait fait concevoir de grandes espérances; j'avoue que je ne les partageais pas, quelle

que fût la haute opinion que j'eusse du mérite de Mme Pisaroni. Romeo est un personnage qu'on représente jeune, gracieux, élégant ; Mme Pasta nous a du moins accoutumés à le considérer ainsi dans l'opéra de Zingarelli. Mlle Cesari est une cantatrice médiocre, mais elle a du moins les qualités extérieures du rôle, et lorsqu'elle ne chantait pas, elle y était fort bien. Malheureusement aucun des morceaux de *Giulietta e Romeo* ne demande la vigueur de talent dont Mme Pisaroni a fait preuve dans *Semiramide* et dans *la Donna del Lago*. La scène des tombeaux, scène si touchante et si terrible à la fois dans le *Romeo* de Zingarelli, est gâtée dans l'opéra nouveau, et ne prête pas aux développemens de passion que Mme Pisaroni serait propre à exprimer. Cette scène, qui se prolonge trop, est froide à l'excès, et la musique n'est pas de nature à la réchauffer. En définitive, l'habile cantatrice y a produit peu d'effet, ainsi que dans le reste du rôle, soit que les cantilènes insignifiantes de Vaccai n'aient pas eu le pouvoir de lui procurer ces émotions qui provoquent le talent, soit qu'elle se fût aperçue qu'elle-même n'avait pas son ascendant accoutumé sur le public, et que cette conviction ait influé défavorablement sus ses facultés, soit enfin qu'elle fût mal disposée le jour de la reprise de *Giulietta e Romeo*, il est certain qu'elle ne s'est jamais élevée au-dessus du médiocre. Les sons désagréables de sa voix nazale se firent entendre souvent pendant le cours de la représentation, et ne furent point rachetés par ces élans sublimes, qui, dans *Semiramide* et dans *la Donna del Lago*, font si facilement oublier le défaut dont je viens de parler.

Plus on entend la musique de ce prétendu chef-d'œuvre de Vaccai, moins on comprend le succès qu'il a obtenu en Italie. Cependant, à en croire les journalistes ultramontains, il ne s'agissait pas moins que d'une de ces productions qui font époque dans l'histoire d'un art. On vantait beaucoup l'introduction, et ce n'est qu'un morceau sans couleur, où l'on ne trouve rien de choquant, il est vrai, mais où rien ne sort des idées les plus vulgaires. Les autres morceaux du premier acte sont tous plus ou moins

décolorés. On se sent atteint d'une sorte de défaillance en écoutant cette musique, dont on n'a même pas la force de critiquer les défauts. Le trio chanté par Bordogni, Levasseur et Mlle Blasis, et l'air de Bordogni, à la fin du second acte, sont un peu meilleurs que les autres morceaux; ce dernier cependant est trop long.

Quoique Bordogni eût fait réclamer l'indulgence du public pour une indisposition, il ne s'est pas mal tiré de ce qu'il avait à chanter. Levasseur a peu de chose à faire dans cet ouvrage; mais le peu qu'il chante fait regretter que son rôle ne soit pas plus considérable. Quant à Profeti, il est, comme de coutume, au-dessous du sien dans le personnage du médecin. Depuis le commandeur de Don Juan, ce pauvre homme a toujours été déclinant. Il est cependant nécessaire qu'il s'arrête, s'il veut être encore bon à quelque chose.

Le rétablissement de la santé de Mme Garcia a fait reparaître aussi *Tebaldo ed Isolina*, ouvrage de Morlacchi qui avait été interrompu immédiatement après la première représentation. Cette reprise n'a pas été plus heureuse que celle de *Giulietta e Romeo*, quoique Mme Pisaroni y ait déployé un talent très supérieur. L'appui d'une farce anglaise, mal jouée, n'était pas de nature à piquer la curiosité; aussi y avait-il fort peu de monde. Il y a pour chaque chose qu'on voit à Paris un public différent: le nombre de ceux que la comédie anglaise peut amuser est fort borné dans ce pays, et n'a rien de commun avec les dilettanti, dont les oreilles délicates ne peuvent s'accomoder des sons grotesques qui sortent des gosiers venus des bords de la Tamise. La tragédie bien jouée peut intéresser sans doute; mais elle ne peut marcher concurremment avec la musique; il faut que celle-ci domine ou succombe. En résumé, ce mélange ne sera point productif.

Il y a une très grande différence entre la musique de Vaccai et celle de Morlacchi. Quoique cette dernière ne soit pas exempte de défauts, on y reconnaît le maître, tandis que l'autre ne montre qu'un écolier. On trouve dans *Tebaldo* un mélange de l'ancienne et de la nouvelle école

qui n'est pas sans charme. Il y a de la grace dans le chant; il est fâcheux seulement que les motifs soient généralement si courts, et si souvent interrompus. La multiplicité des points d'orgues est un des plus grands fléaux de l'expression et de l'effet musical; c'est à la décadence de l'art du chant qu'il faut attribuer l'abus qu'on en fait aujourd'hui, et c'est cet abus qu'il faut surtout accuser du peu d'effet que produit la musique de Morlacchi. La monotonie qui résulte du trop grand nombre d'airs et de duos est aussi une des causes de ce manque d'effet. On est maintenant si bien accoutumé aux morceaux d'ensemble, qu'ils sont devenus nécessaires. Un duo du premier acte, l'air de M[me] Pisaroni, et le finale sont des morceaux distingués, et qui méritent plus d'applaudissemens que le public ne leur en accorde. M[me] Pisaroni s'est montrée digne de sa réputation, mais tous les autres acteurs ont été d'une médiocrité désespérante. Il est douteux que cet ouvrage se soutienne.

— Il règne en ce moment une grande activité dans les études de l'Opéra-Comique. Acteurs et directeur, chacun sent qu'il faut redoubler d'efforts pour combler les pertes qu'ont occasionnées les crises de cet été. Un ouvrage de circonstance, destiné pour la fête du Roi, et qui je crois a pour titre *le Roi et le Batelier*, sera joué le 3 nov. prochain. La musique a été composée par MM. Rifaut et Halevy. Cet opéra ne tardera pas à être suivi du *Colporteur*, drame qui est dû à la plume féconde de M. Planard, et qu'on dit être rempli d'intérêt. M. Onslow, dont le nom est un éloge, a prêté les accens de sa lyre à cette pièce, sur laquelle de grandes espérances se fondent. M. Carafa viendra ensuite avec son *Mazzaniello*; M. Boieldieu, qu'un accident douloureux n'empêche pas de composer, travaille avec ardeur à son opéra des *Deux Nuits*. Nommer ce compositeur élégant et gracieux, c'est annoncer un succès d'enthousiasme. Enfin, un drame, intitulé *la Muette*, vient d'être reçu par acclamations, et confié à la plume spirituelle de M. Hérold. Avec de pareilles ressources, l'Opéra-Comique ne peut manquer de retrouver ses beaux jours et d'oublier bientôt les calamités auxquelles il vient d'être en proie.

FÉTIS.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

CASSEL. La saison a commencé par *Die Prinzessin von Provence* (la Princesse de Provence), opéra-féerie, mis en musique par le baron de Poisl. L'opinion est partagée sur cet ouvrage; cependant l'on convient généralement que les chants sont expressifs, et que les accompagnemens sont bien faits. Il a été donné pour l'anniversaire du prince, et l'on n'a rien épargné pour les costumes et les décorations. Mlle Schweizer et M. Fœppel ont joué et chanté de manière à recevoir des applaudissemens unanimes. Cet ouvrage a été suivi de la *Dame Blanche*, qui n'avait point encore été représentée à Cassel, et qui a parfaitement réussi. La ballade du premier acte, le second et le dernier finales ont été trés applaudis. Après la *Dame Blanche*, on a donné *Joconde*, de Nicolo, qui a obtenu aussi beaucoup de succès. On a remis ensuite la *Zémire* de Spohr, et puis on a profité d'une occasion favorable pour faire entendre de très beaux chœurs de Seyfreid, et la musique des entre-actes du *Moïse* de Klingemann, qui étaient inconnus à Cassel, ainsi que l'*incomparable* musique que Beethoven a composée pour le comte d'Egmont, de Goethe. Les autres opéras donnés dans la saison sont: *la Clemenza di Tito*, (deux fois); *la Flûte enchantée*, (quatre fois); *Fernand Cortès*, (deux fois); *Joseph*, de Méhul, (trois fois); *le Freischütz*, (quatre fois); *Don Juan*, (quatre fois); *le Mariage de Figaro*, (deux fois); *Otello*, (deux fois); *il Barbiere di Seviglia*, (trois fois), et *Jessonda*, (deux fois).

Les deux cantatrices qui ont brillé dans le cours de la saison sont: Mme Schulz, du Théâtre-Royal de Berlin, et Mlle Heineifetter, du théâtre de Francfort. La première s'est distinguée dans les rôles de *Jessonda*, de *Donna Anna*, et de *Desdemona*. La seconde, dans ceux de *Pamina*, de *Suzanna*, et de *Sextus*. M. Rase, membre de la chapelle royale de Hanovre, a donné un concert en passant par Cassel. Il est connu comme un excellent hautboïste. Il a

exécuté un concerto de Maurer, et un nocturne de Hummel, avec une méthode et un son qui ne laissaient rien à désirer.

LIMBERG. Le *Requiem* de Mozart a été exécuté à Limberg pour célébrer l'anniversaire de la mort du grand compositeur. Le fils cadet de cet homme célèbre conduisait l'orchestre, et cette circonstance n'a pas peu contribué à jeter de l'intérêt sur cette cérémonie. Les solos étaient chantés par les membres d'une société musicale établie depuis peu sous le nom de *Cæcilienchors*. Deux dames d'un très haut rang en faisaient partie; la foule remplissait la cathédrale, et une émotion profonde s'était emparée de tous les cœurs.

—M. Bayr, professeur de flûte à Vienne, vient de trouver le moyen de produire sur cet instrument des sons doubles effectifs et simultanés. Jusqu'ici, les recherches nombreuses qu'on avait faites pour résoudre ce problème avaient été infructueuses; car le résultat s'était borné à trouver le moyen de chanter une partie, tandis qu'on en jouait une autre; ce qui n'était qu'une sorte d'escamotage; mais les sons doubles que M. Bayr obtient par le moyen de certaines combinaisons de trous ouverts et bouchés, sont réels, et sortent par la séparation de la colonne d'air en lames distinctes. Le merveilleux de cette découverte est, que les sons obtenus sont permanens à volonté, de telle sorte que l'on peut tenir un *son* dans le haut de l'instrument pendant qu'on exécute des passages rapides dans le bas, soit par degrés conjoints, soit par sauts, et les sons peuvent être en outre forts ou doux, coulés ou détachés. Une semblable découverte a paru si importante pour la théorie de l'acoustique, que des commissaires ont été nommés pour en faire un rapport, lequel a constaté les faits qui viennent d'être rapportés.

— *Trieste.* On a représenté dernièrement sur le théâtre de cette ville un opéra nouveau qui est intitulé : *Almanzor*. La musique est de Tadolini, compositeur peu renommé. Le succès en a été douteux. On cite cependant avec éloge quelques morceaux, et particulièrement l'ouverture, deux duos et un canon d'un travail singulier. Les

chanteurs principaux étaient M[mes] *Belloc*, *Favelli*, et le ténore *Bianchi*.

PUBLICATIONS

DE MUSIQUE RELIGIEUSE CLASSIQUE[1].

Dans la tâche imposée à la période actuelle de l'art, de sortir d'une existence mécanique et aveugle, et du rêve d'une vie abstraite de sensations, pour s'élever à la conscience et à la clarté de l'existence intellectuelle, se trouve aussi compris le devoir de remettre en lumière les trésors des grands maîtres long-temps enfouis dans l'obscurité. L'orgueil qui jugerait le monde indigne d'en jouir, ne recueillerait certainement que le blâme et le mépris des contemporains et de la postérité, tandis que la gratitude et la considération sont assurées à ceux qui reconnaissent par le fait le besoin et les droits de leur siècle.

On doit certainement ranger parmi les derniers M. Poelchau, qui, dès l'année 1818, commença une *collection des chefs-d'œuvre de musique religieuse classique des Allemands anciens et modernes*, par la publication de deux ouvrages précieux: 1° Chœur, *Guide-moi selon ton désir*, à quatre voix et orchestre, par Charles-Philippe-Emmanuel Bach; 2° *Missa canonica, Kyrie* et *Gloria*, pour treize voix réelles, par Godefroi-Henri Stoeltzel, qui ont paru chez Haslinger à Vienne.

« M. Poelchau, dit alors la *Gazette musicale* de Vienne, investigateur infatigable, penseur, connaisseur en littérature musicale, tant nouvelle qu'ancienne, de celle que les nombreuses apparitions éphémères des dernières époques ont fait oublier trop long-temps, publiera une collection de chefs-d'œuvre classiques, principalement d'Allemagne, qui ne peut être que bien accueillie par tous les amis de l'histoire de l'art, de l'étude de l'harmonie, ainsi

(1) Extrait de la *Gazette musicale* de Berlin.

que du chant noble et plein de vérité, et particulièrement par les membres des sociétés et académies de chant qui se forment maintenant en si grand nombre.

M. Poelchau possède pour une pareille entreprise des ressources que personne en Allemagne ne pourrait avoir comme lui. Au moyen de grands voyages uniquement entrepris dans ce but, et de profondes et infatigables recherches, il s'est procuré une précieuse bibliothèque d'écrits théorétiques et historiques sur la musique, et sous le rapport pratique, de manuscrits originaux ou de copies exactes des maîtres renommés. Plus sont rares les ouvrages d'art vraiment authentiques, plus il est difficile de les déchiffrer et de les traduire de l'ancienne notation en nouvelle, plus les véritables amis de l'art, doivent se réjouir de voir arrachés à l'oubli, les travaux des anciens maîtres, et surtout de nos ancêtres. Le sentiment pieux, la sensible naïveté, le calme religieux, enfin pour tout exprimer en un mot, le pur *germanisme* (Deutscheit), d'un Louis Senfl, (l'ami de Luther), de Jean Walter, d'Orlando Lasso, à Munich, d'Henri Schütz, à Dresde, et de ses deux illustres contemporains Samuel Scheidt et Herman Schein, de Sébastien Knüpfer, de Rosenmüller, à Leipzick, Jean-Christophe et Michael Bach, (ancêtres du grand Sébastien Bach), Jérôme Schultz, Thomas Selle et Reinhard, Kaiser, à Hambourg, Fux et Gaspard de Kerl, à Vienne, et beaucoup d'autres, ainsi qu'à une époque plus rapprochée, les excellens travaux des Bach de Londres, Bückebourg Halle de Hambourg, de Stoetzel et de Georges Benda, de Joseph et Michel Haydn, de Mozart et de son père, méritent certainement qu'on veille à leur conservation pendant tout le temps qu'il ne sera pas encore trop tard, et ce moment ne tarderait pas à arriver.

Comme pendant de cette collection, suivra la publication d'une galerie des maîtres italiens qui ne doit pas être moins attrayante, puisqu'elle contiendra les ouvrages d'Animuccia, Palestrina, Asola de Vérone, Corso, Cannicianni, Leonardo de Vinci, Francesco Gasparini, Leo, Feo, Durante, Scarlatti, Caldara, Lotti, Valotti, Sabba-

tini, Sala et autres noms célèbres qui restent immortels dans l'histoire de l'art.

Les deux morceaux que nous avons cités ci-dessus donnent la preuve de ce qu'on peut attendre du gout de l'éditeur dans le choix, et des soins apportés à l'exécution. On peut regarder comme plus beaux encore deux ouvrages dont le premier surtout trouverait peu d'égaux dans la littérature musicale. Nous voulons parler : 1° d'un *Magnificat* à 5 voix avec orchestre, et 2° d'une messe en *la* majeur, à quatre voix, avec orchestre, tous deux de Jean Sébastien Bach, que M. Poelchau a fait publier chez Simrock. à Bonn. Nous attendons avec le plus vif désir le moment où nous pourrons parler plus en détail de ces deux ouvrages d'un des plus grands hommes qui aient jamais paru sur la terre.

Comme preuve que tout arrive en temps utile, on pourrait à peine trouver dans le domaine de l'art, d'exemple plus frappant que le sort des grands ouvrages de Bach, qui furent oubliés par ses successeurs immédiats, auxquels ils n'auraient pu être que désavantageux, et qui reparaissent maintenant, qu'est arrivé le temps où ils peuvent être appréciés et produire un effet salutaire. L'art incommensurable qui préside aux créations de ce maître, n'aurait pas été compris par l'intelligence encore endormie et trop peu avancée de ses successeurs, et de toute leur époque, ils l'auraient même choisi pour modèle, qu'ils n'auraient produit que de l'affectation de métier (*Künstelei*), et des êtres de raison abstraits. Tel est, tout bien considéré, le portrait manqué qu'a voulu nous laisser de ce chantre divin Forkel, qui était regardé comme le plus grand connaisseur des travaux de Bach, et qui a indiqué à peine dans la biographie le nom de ses plus beaux ouvrages. Maintenant que l'on a passé l'époque du règne exclusif du sentiment, de la fantaisie sans limites, de l'arbitraire même; maintenant s'offre à nous une époque de renaissance pour les belles productions du génie musical. Des éditions des œuvres de Hændel se préparent et se publient partout, et la collection que nous annonçons, nous

offrira les moyens de remonter à des temps d'inspiration où le génie produisait par amour de l'art, et ne s'était point encore fait spéculateur.

Deux autres collections, qui semblent devoir compléter l'honorable entreprise de M. Poelchau, sont aussi maintenant en activité; l'une, qui a pour titre : *Kirchengesænge der berühmtesten æltesten italiænischen Meister* (musique d'église des plus célèbres maîtres de l'Italie), est publiée à Vienne, chez Artaria, par le chevalier Théophile de Tucher. La première livraison, qui a paru, contient cinq motets de *Palestrina*, trois de *Felice Anerio*, et deux de *Vittoria*. Ces morceaux sont en partition.

La seconde collection est intitulée : *Bibliothèque de musique d'église*. Elle paraît par livraisons chez les fils de J.-B. Schott à Mayence, et à Paris, place des Italiens. Les premières livraisons contiennent quatre livres de *Responsoria* de Valotti, et deux antiennes d'Orlande Lassus. Nous faisons des vœux pour que ces entreprises soient assez avantageuses pour qu'elles soient continuées.

ANNONCES.

M. le Mière de Corvey, qui vient d'arranger pour la scène française l'opéra de *Tancrède*, voulant en faire jouir les nombreux amateurs de la musique de Rossini, et faciliter la mise en scène de cet ouvrage en province, a eu l'heureuse idée, en faisant graver sa partition, de transposer le rôle de Tancrède pour un ténor. D'après ce travail, les directeurs de tous les théâtres de France pourront monter aisément cet opéra, dans lequel il n'y a que quatre acteurs principaux. Tous les airs, duos et morceaux d'ensemble sont déjà publiés avec accompagnement de piano et de guitare, et se trouvent chez M. A. Meissonnier, éditeur de musique, boulevard Montmartre, n° 25. La partition et les parties séparées paraîtront à la fin de ce mois, avec une nouvelle ouverture de Rossini, qui n'a encore

été exécutée sur aucun théâtre de France; on les trouvera à la même adresse, et chez M. E. Troupenas éditeur de musique, rue de Ménars, n° 3.

Le septième cahier de *l'Écho lyrique* vient de paraître, il se compose de deux jolies romances: (*le Lac de Genève*, et *qui blesse peut guérir*), et d'un duo italien de *Clari*.

Le succès qu'obtient ce journal a décidé M. Garaudé à céder la propriété de son *Journal d'Euterpe*, au rédacteur de *l'Écho lyrique*; ainsi MM. les abonnés du journal d'Euterpe recevront les cahiers des mois de novembre et de décembre de *l'Écho lyrique*, et s'adresseront pour renouveler leur abonnement, à Paris, au magasin de musique de Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard des Italiens, n° 11, et à Genève, chez M. Grast, Grande-rue.

Le prix de l'abonnement est de 25 fr. par an.

— *Vingt-quatre préludes* pour le piano-forte, dans tous les tons majeurs et mineurs, pouvant servir d'exemples pour apprendre à préluder, dédiés à mademoiselle Clotilde de Courbonne, par F. Kalkbrenner, op. 88. Prix: 15 francs.

Paris, I. Pleyel et fils aîné, boulevard Montmartre.

Voici un ouvrage qui sort de la foule des publications éphémères dont le commerce de musique est inondé. Son succès ne sera pas seulement fondé sur le nom de son auteur; mais sur son mérite, qui est très considérable.

Ce n'est pas d'aujourd'hui qu'on entreprend d'écrire des préludes pour un instrument quelconque; mais tel virtuose qui, lorsqu'il improvise trouve d'heureuses inspirations, et cette fantaisie qui fait le charme de ce genre de compositions, ne trouve plus, quand il écrit que des phrases trop cadencées, trop symétriques pour le prélude, auquel on demande surtout un air de liberté et d'indépendance. Tel était Mestrino, dont les préludes improvisés étaient ravissans, et qui n'a jamais rien écrit qui ne fut médiocre. Un autre genre de difficulté consiste à varier le style d'une collection semblable à celle que nous annon-

çons. Un artiste habile n'est point exposé à se répéter lorsqu'il prélude, parce qu'il se fait rarement entendre plusieurs fois dans la même séance; mais dans un cahier, les morceaux se touchent, et il faut bien que leur caractère soit varié pour plaire.

Ces difficultés, M. Kalkbrenner nous paraît les avoir vaincues avec un rare bonheur. Sans parler des qualités classiques de ses préludes, qualités qui sont inséparables de son talent, et dont le moindre mérite est d'offrir un doigté parfaitement régulier, on y trouve des motifs pleins de chaleur, de l'élégance, de la variété, et l'abandon qui convient à ce genre de musique. Nous ne croyons pas nous tromper en affirmant que cette nouvelle production de M. Kalkbrenner mettra le sceau à sa réputation, déjà établie à tant de titres.

—*Grande sonate* concertante pour piano et flûte, composée par F. Kuklau, op. 85; Paris, chez B. Schott fils, place des Italiens, n° 1, Mayence, même maison, et Anvers, chez A. Scott.

—*Trois grands duos* concertans pour deux flûtes, par F. Kuklau, op. 87, aux mêmes adresses.

Le nom de Kuklau est peu connu en France; mais il jouit en Allemagne de quelque considération. L'examen que nous annonçons nous a prouvé que cette considération est méritée. La musique de M. Kuklau sort de l'espèce de routine où les instrumens à vent restés trop long-temps, malgré les efforts de Tulou et de quelques autres artistes du premier ordre.

— *Nouveau choix des Cantiques* de Saint-Sulpice, publiés pour l'usage des colléges royaux, communautés et maisons religieuses, mis en musique pour une ou deux voix avec accompagnement d'orgue ou de piano, par T. A. Moreau, op. 35; à Paris, chez Carli, boulevard Montmartre, n° 14, et chez l'auteur, à Douai (département du Nord.)

—*Fantaisie avec variations* pour le violon, composées

par M. Désiré Lemire, membre correspondant de la société des Enfans d'Apollon, sur l'air de M. Panseron, intitulé : *Le petit blanc.*

A Paris, chez Aulagnier, marchand de musique, rue de la Paix.

—*Collection des Œuvres* composées pour le piano-forté, par J. N. Hummel; Paris, chez Maurice Schlesinger, marchand de musique du Roi, rue de Richelieu, n° 97.

Hummel est dans la force de l'âge et du talent : c'est un des auteurs dont les pianistes affectionnent le plus les compositions, qui réunissent la science à la mélodie, l'énergie à la grace. Sa réputation l'avait précédé long-temps d'avance à Paris, et le séjour qu'il a fait parmi nous l'a portée à son plus haut terme.

C'est en étudiant, et sans interruption, les ouvrages d'un tel maître, qu'on parvient à se former une méthode, un style, et qu'on peut espérer enfin de lui dérober son secret.

C'est donc rendre un service immense à tous les pianistes, que de publier la collection complète des œuvres de Hummel avec toute l'exactitude et l'élégance typographiques, qui rendent les études plus agréables et plus faciles.

La collection se compose de vingt-une livraisons qui sont gravées par MM. Marquerie et Richomme, et corrigées par M. Pixis. Chaque livraison contient de 15 à 30 francs de musique, suivant leurs prix de vente comme œuvres séparés. Le prix de souscription n'est que de *sept francs*, tirée sur beau papier et brochée avec couverture. Il paraît une livraison tous les quinze jours.

La souscription close, le prix de chaque livraison sera de 15 francs.

On peut livrer de suite, aux personnes qui le désireraient, la collection complète des œuvres de Hummel, l'ouvrage étant tout gravé.

REVUE DES JOURNAUX DE MUSIQUE

PUBLIÉS DANS LES DIVERS PAYS DE L'EUROPE.

Si tous ceux qui cultivent une science ou un art s'intéressaient à ce qui concerne ses progrès, ses vicissitudes et les découvertes qu'on y fait, les écrits périodiques, critiques et historiques d'un objet spécial auraient des succès faciles et durables; mais il n'en est point ainsi. On aime les arts pour les délassemens qu'ils procurent, et non pour l'étude qu'il faut en faire. Un besoin de ces écrits se fait sentir, il est vrai, chez quelques adeptes; mais ils sont en petit nombre : tout le reste est indifférent. La musique, par exemple, est de tous les arts, celui dont on parle le plus, et qui occupe le plus l'oisiveté des gens du monde; mais ceux-ci sont bien plus avides des légers articles de journaux quotidiens, des critiques banales, et de certaines phrases de convention qui, si elles ne leur présentent point d'idées positives sont du moins familières à leur oreille, que des discussions approfondies d'un professeur, qu'il faut se donner la peine de comprendre. Telles sont les habitudes de la plupart des lecteurs que, pour peu qu'un homme ait l'air de savoir ce qu'il dit, on ne se soucie point de l'entendre.

Cependant, à diverses époques, il s'est trouvé des hommes dévoués [1] qui, séduits par leur amour pour cet art ont voulu affronter l'indifférence publique par des entreprises de journaux ou d'écrits périodiques qu'ils lui consacraient. Leurs vains efforts, et le nombre de ces écrits, qui n'ont eu qu'une courte existence, prouve assez qu'ils s'étaient trompés, et qu'ils avaient pris leurs désirs pour les besoins de la société. Cependant plusieurs de ces écrits renferment des morceaux excellens en tout genre : ce ne sont donc point leurs auteurs qu'il faut accu-

(1) Je suppose qu'on ne sera point tenté de les prendre pour des spéculateurs.

ser de leur peu de succès. Il m'a paru curieux d'en faire la récapitulation.

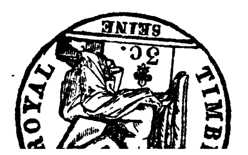
Le premier qui essaya de publier une espèce de journal sur la musique fut Scheibe, maître de chapelle du roi de Dannemarck. Ce journal parut à Hambourg, en 1737, sous le titre de *Critischer Musicus*, (le Musicien Critique). Il fut ensuite réimprimé à Leipsick (en 1745), en un volume in-8° de 1059 pages. C'était plutôt une suite de dissertations scientifiques qu'un véritable journal. On le consulte encore avec fruit.

Laurent Mitzler, qui fut successivement libraire à Leipsick, conseiller et médecin à Konskin, en Pologne, publia ensuite un journal intitulé *Musikalischer Staarstecher* (l'Oculiste Musical); il en parut un numéro chaque semaine dans le cours de l'année 1740, à Leipsick. On y trouve quelques détails intéressans; mais le style en est lourd, pédant, et rempli de critiques amères, à la maniére de Mattheson. Il n'eut qu'environ une année d'existence.

Il fut suivi d'un écrit anonyme, également hebdomadaire, qui parut à Brunswick, en 1741 et 1742, et qui avait pour titre *der Musikalische Patriot* (le Musicien Patriote). Il renferme de bonnes choses; mais il n'en a été publié que trente numéros.

Marpurg, homme supérieur, qui a marqué d'un cachet de perfection tout ce qu'il a entrepris, a montré sa profondeur accoutumée, son érudition, et son goût dans son *Musicien Critique de la Sprée* (der Cristische Musicus an der Spree) [1], dans ses *Essais Historiques et Critiques sur les progrès de la musique* (Historisch-Kritische Beytræge zur Aufnahme der Musik) [2], et dans ses *Lettres critiques sur la musique* (Kritische Briefe über die Tonkunst) [3]. De pareils écrits sont peut-être trop sérieux pour la masse du public; mais ce sont des recueils précieux pour les artistes, et pour quiconque cherche une instruction solide.

(1) Berlin, 1750, cinquante numéros in-4°.
(2) Berlin, 1754-1760, trente numéros en cinq volumes in-12.
(3) Berlin, 1760-1763, huit numéros in-4°, formant 1010 pages.



L'Allemagne vit encore éclore une foule d'autres feuilles périodiques sur la musique, dans la seconde moitié du siècle dernier. Telles sont les *Notices hebdomadaires concernant la musique*, de Hiller (Wœchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik Betreffend), dont il parut quatre années à Leipsick, de 1766 à 1770; le journal de l'école de musique de Manheim (*Betrachtunger der Manheimer Tonschule*), dont l'abbé Vogler fit paraître un cahier chaque mois pendant les années 1778—1781; le *Magasin musical* (Musikalisches Kunstmagazin) de Reichardt, Berlin, 1782—1791, in-fol°; le Magasin de musique de Cramer, Hambourg, 1783—1786, in-8°; la *Bibliothèque musicale* (Musikalische Bibliothek für Künstler und Liebhaber) d'Eschtruth, Marbourg et Giessen, 1784—et 1785; La *Gazette Musicale de Spire* (Musicalische Realzeitung) publiée par Bossler, 1788 — 1791; La *Gazette Musicale de Berlin* (Berlinische Musikalische Zeitung), rédigée par Spazier, mais qui ne se soutint que depuis le 9 février 1793 jusqu'au 4 janvier 1794; et le Journal de Musique de Cock, dont il ne parut que huit numéros en 1795.

Tous ces journaux ont été remplacés avantageusement par l'excellente Gazette de musique de Leipsick (*Allgemeine Musikalische Zeitung*). Ce journal, entrepris en 1798, se continue encore, et sa collection forme 29 vol. in-4°; mais, malgré son mérite, qui est certainement très considérable, il n'a dû sa longue existence qu'aux sacrifices faits par la maison Breitkopf et Hærtel pour sa continuation. Les vingt premières années, qui ont été rédigées par Frédéric Rochlitz, et auxquelles beaucoup d'écrivains distingués ont coopéré, sont les plus remarquables. On en a publié une table en deux volumes in-8°. Une foule d'articles interressans et instructifs, sur tous les points de la théorie de la musique, sur son histoire, et sur les inventions ou perfectionnemens d'instrumens; des analyses excellentes des livres qui concernent cet art, et des compositions en tout genre; cent soixante-cinq notices bien faites des musiciens ou des théoriciens les plus célèbres; des nouvelles musicales de tous les théâtres et de tous les concerts de

l'Europe; enfin des revues sur l'état de la musique dans les principales villes du monde s'y trouvent.

Tous les journaux qui ont paru depuis, sur le même objet, ont été formés sur le modèle de cette gazette. Parmi les imitations qu'on en a faites, celles qui méritent le plus d'estime sont : 1° La *Gazette musicale de Berlin* (*Berlinischer Musikalische Zeitung*), que Reichardt a redigée, en 1805, avec son talent ordinaire; mais la mort de Frœhlich, qui en était l'éditeur, et le départ de Reichardt pour la Russie en interrompirent la publication dans l'été de 1806; 2° La *Gazette musicale des États de l'Autriche*, (*Allgemeine musikalische Zeitung, mit besonderer Ruecksicht auf den Œstreichischen Kaiserstaat*), dont Steiner, marchand de musique à Vienne, était éditeur. Il est fâcheux que cette entreprise n'ait pas été assez avantageuse pour être continuée, car la plupart des articles fournis par les rédacteurs étaient faits avec talent et savoir, Son origine date de 1817, et sa fin de 1823; ensorte que la collection des numéros forme sept volumes in-4°; 3° La *Gazette musicale de Berlin*, (*Berlinische allgemeine musikalische Zeitung*), publiée par Schelesinger père, libraire et marchand de musique. Ce journal, qui a paru pour la première fois au commencement de 1824, se continue avec succès. Son principal rédacteur, M. Marx, s'attache principalement à la partie æsthétique de l'art, et se distingue autant par l'indépendance de ses jugemens que par le talent qu'il déploie dans son style, et par la solidité de ses observations. M. Marx est Allemand, dans toute l'acception du mot, et paraît n'estimer que la musique allemande. Son patriotisme est respectable; mais je pense qu'il montre trop de sévérité à l'égard de nos compositeurs et de quelques-uns des plus célèbres musiciens de nos jours. Mozart, Beethowen, sont, sans doute, des géans en musique; personne, plus que moi, n'est l'admirateur de leur génie; mais il reste après eux des places honorables auxquelles Méhul, Boieldieu et Auber peuvent prétendre.

A l'exception de ce penchant un peu trop prononcé à déprécier la musique française et italienne, le rédacteur

de la *Gazette Musicale* de Berlin se montre critique instruit, et sait donner à son journal beaucoup d'intérêt. Je le louerais davantage, s'il ne m'avait donné beaucoup d'éloges dans les articles qu'il a consacrés à la *Revue Musicale*, et si je en craignais de sembler vouloir le payer en même monnaie.

L'Allemagne a possédé et possède encore d'autres écrits périodiques sur la musique; mais ce sont plutôt des Revues mensuelles, ou paraissant à des époques indéterminées, que de véritables journaux. Tels sont l'*Apollon*, que les frères Werden et W. Schneider ont publié à Penig, en 1803; le *Musikaliche Manatschrift*, qui parut à Linz, dans la même année, et dont le maître de chapelle F. X. Glœggl était le rédacteur; et la *Cæcilia*, excellent ouvrage publié par les frères Schott, de Mayence, depuis 1824, et dont le septième volume paraît en ce moment, par cahiers de 60 à 80 pages. L'un des principaux rédacteurs de cette intéressante collection est M. Godefroi Weber, compositeur et théoricien distingué, auquel on doit beaucoup de travaux importans sur l'art musical.

En 1775. le premier journal anglais, sur la musique, parut sous le titre de *The new musical and universal Magazine:* il fut continué jusques vers le milieu de 1776, où il cessa de paraître, faute de souscripteurs. Ce journal était composé de dissertations sur divers points de théorie et d'histoire de la musique, et accompagné de pièces de chant. Quelques articles de Burney sont ce qu'on y trouve de meilleur. Un intervalle de quarante-trois ans s'est écoulé ensuite, avant qu'aucune autre entreprise du même genre ait été tentée; enfin, la Gazette Musicale anglaise (*The English Musical Gazette*) parut au commencement de 1818; mais ce journal était si mal rédigé qu'il ne put se soutenir, et qu'il cessa de paraître au mois de juin de la même année.

Sur ses ruines s'éleva, presque aussitôt, la Revue intitulée *The Quarterly Musical Magazine and Review*, qui, ainsi que l'indique son titre, paraît tous les trois mois[1],

(1) Londres, Baldwin, Cradock and Joy, et maintenant Th. Rust et compagnie, 1818-1827, in-8°.

par cahiers de 150 pages environ. M. Bacon, de Norwich, qui rédige cet écrit, en a fait un des meilleurs recueils périodiques qui aient paru sur cette matière. On y trouve peu de chose sur les pays étrangers ; mais tout ce qui concerne l'Angleterre y est traité avec beaucoup de soin et de savoir;

Deux autres journaux anglais ont été essayés en 1823 : l'un avait pour titre *The Monthly Magazine of Music* (Magagin mensuel de Musique) ; son premier numéro fut le dernier, et il ne méritait pas une plus longue existence. l'autre était intitulé *The Journal of Music and The Drama;* il n'était pas meilleur que le précèdent, et ne vécut pas plus long-temps.

Il n'en est pas de même du *The Harmonicon*, qui paraît le premier de chaque mois, par cahiers de trois à quatre feuilles de texte, et de deux feuilles de musique in-4°. On trouve peu d'articles originaux dans ce recueil; presque tous les journaux étrangers y sont mis à contribution, et la *Revue Musicale* remplit maintenant une partie de ses pages; mais si sa rédaction ne peut apprendre que peu de chose aux érudits, elle est assez convenable pour les gens du monde. De là, sans doute, le succès de cette revue, qui compte déjà cinq ans d'existence.

Le prospectus d'un autre journal de musique a paru à Londres, en 1824, sous le titre de *La Bilancia, or a journal of theatrical music* (La Balance, journal de musique dramatique) [1]. Cette feuille périodique, imprimée à deux colonnes, l'une en anglais, l'autre en italien, devait paraître tous les samedis, et former deux volumes par an. J'ignore si cette entreprise a été continuée.

Quel que soit le goût des Italiens pour la musique, ils lisent peu sur cet art, parce que chez eux toutes les jouissances sont d'instinct plutôt que de raisonnement. Il n'est donc point étonnant qu'ils aient eu peu de journaux sur la musique, et que ceux qu'on a voulu faire pour eux n'aient pu se soutenir. La première publication de ce genre fut faite par Martorelli, marchand de musique, à Rome, sous le titre de *Foglio periodico e ragguaglio de*

(1) Londres, J. F. Dore St. John's square.

spettacoli musicali. Les premiers numéros parurent en 1808, in-12, et les derniers au mois de septembre 1809. C'était un recueil assez mal fait, et qui ne pouvait être que de peu d'utilité, à cause des éloges exagérés qui y étaient donnés sans discernement.

La *Polinnia Europea, ossia Biblioteca universale di musica*, qui fut ensuite publiée à Bologne,[1] méritait une plus longue existence. C'était un bon journal, rédigé avec soin et connaissance de l'art. Une nouvelle entreprise du même genre s'est formée dans le cours de cette année; c'est celle du journal dramatique, musical et corégraphique qui est intitulé : *I Theatri*. Les rédacteurs propriétaires sont : MM. Gaetano Barbieri et Giacinto Battaglia. Le prospectus promettait que MM. Simon Mayr, G. Paccini, All. Rolla, G. Piantanida, P. Bonfichi, le docteur Lichtenthal et D. Banderoli fourniraient des articles à ce journal; mais, jusqu'à ce moment, ces promesses n'ont point été remplies. On peut reprocher a ceux qui dirigent la rédaction de ne donner, sur ce qui concerne l'art musical, que des articles superficiels; c'est sans doute à ce défaut qu'il faut attribuer le peu d'empressement que les artistes qui viennent d'être nommés ont montré à fournir des articles. Quelques morceaux extraits de la *Revue musicale* sont tout ce qu'on y trouve sur la théorie et l'histoire de l'art.

J'ai déjà dit, dans un autre endroit, que la France n'a pu posséder jusqu'ici aucun journal de musique, quoique plusieurs fois on ait essayé d'en établir. En 1773, il en parut un sous le titre de *Journal de musique par une société d'amateurs*. Framery était un des principaux rédacteurs; mais quoique ce journal ne manquât pas d'intérêt, il ne trouva pas d'abonnés, et quatre numéros seulement furent publiés.

Un amateur, nommé M. Cocatrix, de La Rochelle, fit paraître, de 1800 à 1804, une *Correspondance des amateurs musiciens*, qui contenait principalement des articles

(1) Bologne, Ditta Cipriani et compagnie, in-8°.

de critique sur les morceaux de musique qu'on exécutait dans les concerts. Ce cadre était trop resserré pour qu'il pût intéresser les savans ni les gens du monde; il est donc étonnant que la *Correspondance* se soit soutenue pendant près de quatre ans.

Après sept ans d'intervalle, M. de Garaudé, aidé de Cambini, et de quelques autres artistes, entreprit, en 1810, de ranimer le goût des amateurs pour la littérature musicale, par la publication des *Tablettes de Polymnie*, journal hebdomadaire de musique; mais, soit que le moment ne fût pas venu, soit que l'on y trouvât trop d'articles sur des concerts et des représentations de peu d'importance, cette feuille ne trouva jamais d'abonnés en assez grand nombre pour couvrir ses frais, et, à la fin de 1811, elle cessa de paraître.

Depuis cette époque, jusqu'en 1827, c'est-à-dire, pendant l'espace de seize ans, il n'y eut plus d'ouvrages périodiques en France consacrés à la musique. Dans l'espoir d'être utile, j'ai entrepris la publication de la *Revue musicale*. Je suppose qu'on me dispensera de dire ce que j'en pense; mais je puis affirmer que les encouragemens que je reçois de toutes parts et des hommes les plus éclairés de l'Europe, suffiraient pour m'engager à la continuer longtemps, lors même que je n'y serais pas déterminé par d'autres motifs.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE DES NOUVEAUTÉS.

Première représentation de Faust,

MÉLODRAME EN TROIS ACTES, PAROLES DE M. THÉAULON.

Gœthe, en écrivant son célèbre drame de *Faust*, paraît avoir cédé au désir d'imprimer le cachet de son talent à une action dialoguée plutôt qu'à celui de faire une pièce

qui pût être représentée. Il n'a point obéi aux règles ordinaires de la scène. Les larges concessions de la poétique théâtrale germanique lui ont même semblé des entraves trop rudes. Sa fantaisie, son imagination, si bizarres qu'elles pussent paraître, voilà ce qu'il a pris pour guide, et l'on voit qu'il n'a cherché qu'à se plaire.

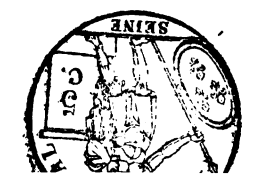
Son sujet ne lui appartient pas. D'anciens écrivains allemands l'avaient traité avant lui, et ceux-là même n'avaient fait que recueillir une tradition populaire. Jean Faust ou Fust, l'un de ceux auxquels on attribue l'invention de l'imprimerie, a paru à quelques critiques le type de ce personnage singulier. On sait en effet que les premiers produits de la presse furent considérés comme appartenant à la magie. Cependant d'autres critiques assurent que ce Faust est différent du magicien (*Schwarzkünstler*) qui est le sujet de la tradition et des drames dont il s'agit. Selon eux, ce dernier Faust serait né au commencement du seizième siècle, à Maulbronn en Souabe, et aurait fait ses études à Wittenberg. De là il serait passé à Ingolstadt, où il aurait étudié la théologie, qu'il y aurait ensuite professée pendant trois ans. Il aurait quitté cette science pour la médecine, l'astrologie, la magie, et se serait livré à la recherche de la pierre philosophale avec un de ses compagnons, nommé Jean Wagner, fils d'un prédicateur à Wasserbourg. Voilà, comme on voit, des détails fort circonstanciés. On va même jusqu'à désigner le jour où, en 1523, il fit un pacte avec le diable, entre minuit et une heure du matin. Toute cette histoire a été publiée, avec tous les faits qui s'y rapportent, par Georges-Rodolphe Wiedemann, à Hambourg, en 1599, sous ce titre : *Historien von denen Greulichen* (*Grundlichen*) *Sünden D. Johann Fausten.*

La première pièce qui ait été faite sur Faust est une farce pour les marionnettes, citée par Gœrres, dans son ouvrage sur les livres populaires allemands. Elle est fort ancienne. Plusieurs imitations en ont été faites dans le dix-septième siècle. Long-temps après Lessing a traité en dialogue l'épisode de l'évocation du diable par Faust : mais

Lessing, Allemand francisé, n'était pas né pour de pareilles conceptions. Enfin Gœthe, l'une des plus grandes illustrations de l'Allemagne; Gœthe, dont le génie semble avoir été formé pour un pareil sujet, Gœthe en a fait un des plus beaux titres de sa gloire littéraire. Ce n'est point comme pièce de théâtre qu'il faut juger son œuvre, mais comme une des plus belles créations de caractères originaux qu'il y ait au monde; comme un tableau passionné des progrès de l'amour dans une ame ardente, et comme le développement de cette pensée, que nul ne peut se soustraire à la fatalité qui le dirige: croyance dès longtemps établie chez les rêveuses populations du nord. Quelques-unes des scènes de cet ouvrage, considérées isolément, sont des morceaux parfaits en leur genre, qui n'ont pu être imaginés que par un génie vigoureux qui s'élève jusqu'au sublime, même dans ses écarts.

La popularité que les chefs-d'œuvre des théâtres étrangers ont acquis en France depuis quelques années, a fixé les regards de nos faiseurs d'opéras, de drames, de vaudevilles et de mélodrames, sur l'ouvrage de Gœthe, comme sur une mine à exploiter; mais la difficulté d'arranger ce sujet pour la scène frnçaise avait retenu jusqu'ici les plus intrépides. M. Théaulon vient d'être plus hardi, et le succès a justifié son audace. Convaincu que pour réussir parmi nous, il faut qu'une pièce se termine heureusement, M. Théaulon a été forcé de suivre un plan entièrement opposé à celui de l'illustre littérateur allemand, et de ne prendre que le fonds du sujet. Voici comme il a arrangé sa fable.

Conrad, dernier rejeton de la famille d'Ernestadt, est un vieux soldat qui n'a recueilli de la succession de ses ancêtres que les ruines d'un vieux château où il demeure avec sa fille Marguerite. Faust, amoureux de celle-ci, s'est présenté à elle sous le nom d'un neveu supposé nommé Frédéric. Il est aimé de Marguerite; mais Conrad ne veut lui donner sa fille qu'après qu'il aura obtenu le consentement de son oncle, et assez de bien pour assurer le sort de celle qu'il aime; car lui, Conrad, ne vit que des of-



frandes que l'on fait à la Madone révérée des ruines d'Ernestadt. Au premier acte, Faust, sous le nom de Frédéric, vient annoncer à Conrad qu'il a obtenu le consentement de son oncle pour son mariage, mais que cet oncle, aussi pauvre que lui, ne peut rien lui donner. Conrad refuse d'unir les amans, et leur assigne le terme de trois ans pour que Frédéric ait le temps de songer à sa fortune. Jusque-là, Marguerite vivra au monastère des orphelines de Rosenthal. Resté seul, Faust déplore son sort et la pauvreté dans laquelle il languit, malgré ses travaux. Il voudrait savoir où trouver le livre des sciences occultes qui lui enseignerait les moyens de parvenir à la fortune, et d'évoquer les esprits infernaux. Dans ce moment le livre désiré tombe à ses pieds; il le prend et y lit qu'il n'a qu'à se rendre la nuit près du vieux chêne de Rosenthal s'il veut faire l'essai de son pouvoir. Son vieux serviteur, Wagner, vient lui annoncer que ses livres et ses instrumens de physique et d'astronomie sont saisis par ses créanciers. Faust se décide, et part pour se rendre au chêne de Rosenthal.

La scène change, et représente la forêt de Rosenthal avec le monastère. Faust y arrive; il est prêt de faire la conjuration, quand les chants des orphelines parviennent jusqu'à lui et ébranlent sa résolution. Cependant ces chants cessent, et l'idée de Marguerite qu'il ne peut posséder se présente à lui; il se décide et fait l'évocation. Méphistophélès paraît, et dit à Faust qu'il est prêt à le servir en esclave pendant vingt ans, pourvu que lui, Faust, signe l'engagement d'être à lui pour l'éternité. Faust demande vingt-quatre heures: elles lui sont accordées, mais à la condition que si l'engagement n'est pas signé au bout de ce temps, Méphistophélès reprendra tous ses dons. Aussitôt des esprits infernaux apportent les titres d'une baronie et de l'or. Faust sort pour chercher Marguerite, mais elle arrive avec son père par des chemins détournés pour se rendre au couvent. Elle est au désespoir, mais les religieuses viennent la chercher; elle va quitter son père, lorsque Faust arrive, se fait connaître, et annonce à

Conrad qu'il n'a voulu que l'éprouver, que ses travaux l'ont enrichi, et qu'il met sa fortune aux pieds de celle qu'il aime. Conrad consent à son union avec sa fille. On va faire les apprêts de la noce, et l'acte finit.

Au second acte, la scène se passe dans le nouveau château de Faust. Tout y est magnifique. Wagner ne revient pas de l'étonnement que lui cause la fortune de son maître, lui qui n'avait vu que de la cendre au fond des creusets, ne conçoit pas que cette cendre fût de l'or. Tous les apprêts d'une grande fête se font par le pouvoir diabolique de Méphistophélès. Cependant il craint que l'amour de Faust pour Marguerite ne finisse par le ramener à la vertu, et il veut tout faire pour le rendre infidèle. Dans ce dessein, il fait sortir du tombeau Cléopâtre, Aspasie, Sapho, etc., et leur rend l'éclat et la fraîcheur dont elles brillaient autrefois. A la vue de ces femmes, Faust est séduit; mais bientôt Marguerite le rappelle à lui-même. Elle considère avec effroi ces femmes qu'un pouvoir surnaturel rend témoins de ses noces, et se sent avertie par une voix intérieure que ce ne sont que des ombres. Mais sa terreur ne connaît plus de bornes quand elle a jeté les yeux sur Méphistophélès, et surtout quand elle a vu son bouquet et sa couronne changer de couleur et devenir noirs. Elle devine alors le pacte fait entre Faust et les puissances infernales, et s'enfuit en poussant des cris. Faust et Conrad la suivent. Des soldats se présentent pour arrêter le premier, mais Méphistophélès leur fascine la vue, et descend aux enfers avec les ombres qu'il a fait sortir du tombeau.

Au troisième acte le théâtre représente l'entrée des ruines d'Ernestadt. Marguerite implore, aux genoux de son père, le pardon de Faust. Elle veut le voir pour le ramener à la vertu. Mais Conrad demeure inflexible, et force sa fille à rentrer pour prendre du repos. Faust vient aux ruines dans l'espoir de voir Marguerite. Il reproche à Méphistophélès d'être la cause de son malheur; mais celui-ci lui promet la possession de sa maîtresse pourvu qu'il signe l'engagement d'être à lui. Faust se décide et accepte la proposition. La décoration change, et représente la cham-

bre de Marguerite. Elle entre suivie de sa jeune compagne Mina. C'est dans cette chambre que se trouve la statue de bronze de la Madone révérée d'Ernestadt. Marguerite et Mina la prient de changer le cœur de Faust. Un bruit souterrain les effraie ; pour chasser la peur elles chantent une ballade, et s'endorment au refrain. Faust et Méphistophélès sortent des entrailles de la terre. Faust pressé de tenir sa promesse signe le pacte, et Méphistophélès lui apprend que la vertu de Marguerite est attachée à la couronne qui est placée sur la tête de la Madone ; et que celui qui s'emparera de la couronne triomphera de la jeune fille. Resté seul avec Marguerite et Mina, il prend celle qu'il aime dans ses bras ; elle s'éveille, pousse des cris ; Faust, ne pouvant vaincre sa résistance, veut s'emparer de la couronne : mais elle a disparu. Faust tombe évanoui. Conrad survient et tire son épée pour punir Faust de l'outrage qu'il a voulu faire à sa fille. On entend des cris : ce sont ceux de Méphistophélès, qui a voulu saisir la couronne, et que la Madone retient avec ses mains de bronze. Faust seul peut le dégager. Celui-ci, revenu à lui, exige que le démon lui rende le pacte qu'il a signé. Après l'avoir rendu, Méphistophélès s'abîme dans les enfers. Conrad pardonne à Faust, et lui accorde la main de Marguerite.

Je ne sais si je me trompe ; mais il me semble que M. Théaulon, en ôtant du sujet de *Faust* la fatalité qui le conduit de crime en crime jusqu'aux enfers, et qui cause les fautes et la mort de Marguerite, l'a privé de tout l'intérêt dont il est susceptible. Du moment où l'on s'aperçoit qu'il y a un pouvoir qui combat celui de Méphistophélès, et qui protège l'innocence, ce n'est plus qu'un conte des *Mille et une Nuits* dont on prévoit le dénouement. Quel intérêt peut inspirer la vertu d'une jeune fille qui dépend de la possession d'une couronne de fleurs ? C'est l'histoire du *Petit Chaperon*. Je regrette aussi, je l'avoue, les caractères si bien tracés par Gœthe, et dont il n'y a pas de trace, dans la pièce du théâtre des Nouveautés. Telle qu'elle est, il faut bien cependant qu'elle ait un charme que je n'ai point aperçu, car elle a réussi complétement,

et la foule s'y porte chaque soir. Il est vrai qu'on y trouve des décorations dont l'effet est fort beau, et qu'on est étonné de voir sur un théâtre secondaire.

La musique de Faust est ce qu'on appelle un *Pasticcio*. A l'exception d'un chœur, d'une ballade, et de quelques autres morceaux de peu d'importance, qui ont été composés par M. Béancourt, chef d'orchestre du théâtre, tout le reste est tiré de divers opéras français ou étrangers. On y trouve l'ouverture d'*Euryanthe*, de Weber; un air des *Rosières* de M. Hérold, un chœur de *Joseph*, de Méhul; un fragment de trio du *Chaperon Rouge*, de M. Boieldieu; une marche du même ouvrage, une prière de *Robin des Bois;* la bacchanale des *Danaïdes*, de M. Spontini, et beaucoup d'autres morceaux connus qu'il serait trop long de détailler. L'exécution de tout cela est bien défectueuse. L'orchestre, trop peu nombreux pour rendre d'une manière convenable des compositions telles que l'ouverture d'Euryanthe, ne peut y produire d'effet. Les basses et les violons surtout sont trop faibles. Aussi cette ouverture, qui d'ailleurs n'est pas bonne, fait-elle éprouver un sentiment pénible. Il y a cependant quelques hommes de talent dans cet orchestre; mais on ne peut rien sans le nombre nécessaire. Quant aux acteurs, ils chantent d'une manière curieuse, sans excepter même Mme Albert, la *Pasta* du lieu. Cette actrice a de la chaleur, et même de la voix; mais cette voix n'est point posée. Les sons, sans être précisément faux, ne sont pas justes non plus : ils sont dans ce *mezzo termine* presque aussi cruels pour l'oreille d'un musicien qu'un *détonnement* complet. Du reste, pas la moindre connaissance de la vocalisation ni du phrasé. Rien ne m'a paru plus comique que l'air du troisième acte, air prétentieux, dont tous les traits ont été manqués, Mlle Miller aime aussi beaucoup les points d'orgue; je partagerai son goût quand elle aura appris à les faire. Il serait trop dur de parler du chant de Casaneuve et d'Armand, et je me tairai à leur égard. Il m'a semblé que Bouffé ouvrait la bouche dans les morceaux d'ensemble, mais je ne suis pas certain que ce fût pour

chanter. En somme, toute cette exécution m'a rappelé certains petits théâtres de province, où je me suis trouvé quelquefois, pour mes péchés. Il y a cependant dans la salle grand nombre de gens qui applaudissent : je ne puis expliquer cela qu'en pensant que ces messieurs sont du nombre de ces *Dilettantis*, si plaisamment signalés par le spirituel rédacteur de la *Chronique musicale* du journal des Débats, dans un de ses articles sur l'Opéra-Comique. Ce qu'il y a de singulier, c'est que le véritable public a l'air d'être le compère de ces messieurs, au moins par son silence! à cela je n'ai rien à dire : *Chacun prend son plaisir où il le trouve.*

FÉTIS.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

BERLIN. Mademoiselle *Nanette Schechner*, première chanteuse de la cour de Bavière, a passé par cette ville en se rendant de Vienne à Munich. Pendant son séjour ici, elle a donné, à l'Opéra une suite de représentations qui ont procuré au public des jouissances qu'il n'oubliera de longtemps. Les rôles principaux dans lesquels elle a paru sont ceux d'*Emmeline*, dans *la Famille Suisse*, de Weighl, d'*Anna*, dans *la Dame Blanche*, de Boyeldieu, de *Léonore*, dans *Fidelio*, de Beethowen, de *Ninetta*, dans *la Gazza Ladra*, de Rossini, d'*Agathe* et *Annette*, dans le *Freischütz*, de Weber, de *Julia*, dans la *Vestale*, de Spontini, de *Cordelia*, dans l'ouvrage de ce nom, de Kreutzer, *d'Iphigénie*, dans *l'Iphigénie en Tauride*, de Gluck, et de *Dona Elvira*, dans le *Don Juan* de Mozart. Le cours de ses représentations s'est terminé, le 16 septembre, par *la Vestale*, qui a été jouée pour son bénéfice. Le nom de cette jeune cantatrice nous était presque inconnu : nous savions seulement qu'elle avait reçu de vifs applaudissemens à l'Opéra-Italien de Vienne, conjointement avec Mme Lalande. Elle s'est acquis parmi nous une réputation qui doit avoir une heureuse influence sur sa carrière. Il

n'y a peut-être pas d'exemple dans les annales dramatiques; d'une réputation si distinguée acquise en si peu de temps. En quelques jours, elle était devenue la favorite du public; elle avait excité dans son ame un sentiment d'admiration difficile à décrire. Il est inutile de l'examiner en détail dans les divers rôles qu'elle a joués; elle a été parfaite dans tous. Les chants doux et purs d'*Emmeline*, et les accens passionnés d'*Iphigénie* et de *Julia* ont été rendus par elle avec tant de talent, que l'auteur de *la Vestale* a déclaré, que c'était la première fois que ses intentions avaient été saisies et exprimées. Enfin, à la seconde représentation son enthousiasme l'emporta, il laissa tomber le bâton de mesure, en s'écriant : « *Mlle Schechner est la plus grande cantatrice du monde!* »

Nous croyons devoir copier ici la relation de la dernière représentation de *la Vestale;* car l'impression qu'elle a produite sur le public ne peut être mieux décrite qu'elle ne l'a été par l'habile critique chargé de la partie musicale du journal de *Voss.*

Hier soir, dit-il, mademoiselle Schechner a terminé ses représentations à notre théâtre, avec un éclat qui n'a peut-être jamais couronné les efforts d'aucune des actrices qui ont paru ici. L'enthousiasme du public était croissant à chaque représentation; mais il faut avouer qu'en cela il était d'accord avec le talent de cette cantatrice, qui semblait se surpasser sans cesse. N'est-ce pas une chose merveilleuse qu'une femme dont on connaissait à peine le nom, il y a dix-huit mois, se soit tout à coup élevée au premier rang et soit aujourd'hui la première chanteuse dramatique de l'époque? Elle n'a été avec nous que quatre mois, mais cette période, quoique bien courte, a suffi pour produire une grande sensation. Elle est douée par la nature des facultés les plus précieuses, elle a eu ici l'occasion (qu'elle n'avait point trouvée sur d'autres théâtres) de s'essayer dans les plus beaux rôles des meilleurs opéras; ici, elle a chanté la musique de Gluck, le premier des compositeurs; enfin ici, elle a trouvé un public juste apréciateur du talent, et dont le

goût n'est point gâté par l'insipidité des opéras italiens modernes.

Avec quels regrets on a vu arriver le départ de cette admirable actrice! La multitude se pressait pour la voir dans la dernière représentation d'*Emmeline*; et les applaudissemens qu'on lui prodigua prouvaient que le prix d'un tel trésor était encore augmenté par l'idée qu'on allait bientôt en être privé : mais tout cela n'était rien auprès des transports qu'elle a excités la dernière fois qu'elle a joué dans l'opéra de la *Vestale*, représenté pour son bénéfice. A son entrée, elle a été accueillie par un *tonnerre* d'applaudissemens, qui a recommencé après le premier grand air. Mais c'est surtout au second acte que son triomphe a été complet. Quand elle eut chanté son air avec une expression sans égale, et pendant qu'on l'applaudissait à tout rompre, des vers en son honneur lui ont été jetés du haut de la salle. A la fin de l'acte, elle a été redemandée, des vers lui ont été jetés de nouveau, et, hors d'état de parler, elle montrait seulement par ses gestes la reconnaissance que son émotion l'empêchait d'exprimer. A la fin du troisième acte, le rideau commençait déjà à tomber, lorsque l'auditoire, frappé de l'idée qu'il allait la perdre, a voulu revoir encore celle qui lui avait fait éprouver des plaisirs si vifs. Tremblante, agitée, elle a reparu, accompagnée de tous les acteurs, qui prenaient un vif intérêt à son triomphe. Lorsqu'on la vit, on lui jeta une troisième fois des vers de toutes les loges, et des fleurs couvrirent le théâtre. Une couronne tomba à ses pieds et les spectateurs voulurent absolument qu'elle lui fût posée sur la tête. Son émotion était au comble, cependant après être parvenu à la maîtriser, elle a remercié le public de ses bontés, et s'est engagée à revenir à Berlin. Cette promesse a fait éclater les plus vifs transports de joie. Après le spectacle, de nouveaux témoignages de l'admiration publique lui ont encore été prodigués. On lui a donné une sérénade composée des morceaux des opéras dans lesquels elle avait joué, et de nombreuses acclamations l'accueillirent lorsqu'elle se

présenta à sa fenêtre pour témoigner sa reconnaissance par ses salutations.

On a donné le 18, au théâtre de Kœnigstadt, la première représentation des *Voitures versées*, de Boïeldieu, qui ont obtenu beaucoup de succès, quoique les amateurs ne mettent pas cette musique sur la même ligne que celle de *Jean de Paris* et de la *Dame Blanche*, du même auteur. On y avait intercalé deux morceaux étrangers. Un fait assez curieux est que le principal rôle de ténor y a été chanté par un contralto italien (Mlle Tibaldi). Un journaliste trouve la substitution d'autant plus heureuse, que le traducteur allemand a fait de ce rôle un florentin, nommé Fiorillo, ce qui justifie la prononciation italienne de mademoiselle Tibaldi : on pourrait peut-être croire que la prononciation de la cantatrice justifie la substitution.

Cassel, 18 octobre. On a donné, le 13, un nouvel opéra de Spohr, *Pietro d'Albano*, dont le poème, romantique s'il en fût, est emprunté à un roman de Tieck. Autant qu'on en a pu juger à une première audition, on a trouvé la musique trop fréquemment coupée par le dialogue, mais on y a reconnu de grandes beautés harmoniques et beaucoup de vérité d'expression.

Dresde. On devait donner le 18 octobre, la première représentation d'*Oberon*, au bénéfice de la veuve et des enfans de Weber, mais le ténor Babnigg, qui devait chanter le rôle de Huon, a été frappé d'apoplexie en entrant dans une chaise à porteur : on craint pour lui une inflammation cérébrale.

Le Siége de Corinhte a été représenté le 3 octobre pour la première fois, sur le théâtre de Mayence, avec un succès qui paraissait devoir être confirmé aux représentations suivantes.

FÊTES MUSICALES ANGLAISES.

Deux de ces grandes fêtes musicales, qui ont lieu, à de certaines époques en Allemagne et en Angleterre, vien-

nent d'être célébrées avec beaucoup d'éclat dans ce dernier pays. On sait quel développement colossal ces sortes de solennités y ont ordinairement. La fête d'York, a offert il y a quelques années, un spectacle qu'on ne reverra peut-être plus. Un orchestre composé de plus de six cents musiciens, et un auditoire si nombreux que la recette s'est élevée à 24,000 livres sterling (six cent mille francs).

La première fête de cette année a été celle de Norwich; elle a eu lieu les 18, 19 et 20 septembre. L'orchestre et les chanteurs étaient au nombre d'environ trois cent cinquante. On y a exécuté le Messie de Hændel, et plusieurs morceaux choisis dans les œuvres de ce grand musicien, et dans les ouvrages de Haydn, de Mozart, de Graun et de Méhul. Les principaux chanteurs étaient Mme Pasta, Miss Stephens, Miss Bacon, Miss H. Cawse, Mme Caradori-Allan, et MM. Braham, Vaughan, Terrail, Taylor et Zucchelli. Les chefs d'orchestre étaient MM. F. Cramer et Keiswelter, et l'organiste sir Georges Smart. Le prix était d'une guinée par billet, et la recette s'est élevée à dix mille livres sterling (deux cent cinquante mille francs). L'exécution a été généralement satisfaisante. Dans ces sortes de concerts, les chefs de pupitres seulement sont choisis parmi les artistes de Londres; les autres exécutans sont pris dans les provinces.

Le charlatanisme anglais se montre dans les moindres choses. Nous avons sous les yeux l'affiche de la fête musicale qui s'est donnée à Liverpool les 2, 3, 4 et 5 octobre derniers. Les dimensions de cette affiche sont de dix pieds de hauteur sur trente pouces de large. La liste des patrons de la fête, au nombre desquels se trouvait le roi, occupe une partie de l'affiche. On y voit ensuite les noms des prinpaux chanteurs en lettres de deux pouces : c'étaient Mme Pasta, Mme Knyvett, Miss Wilkinson, Miss Farrar, Miss Stephens, et MM. Braham, Vaughan, Phillips, Terrail, Taylor, et de Begnis. Parmi les exécutans de l'orchestre on remarque MM. F. Cramer, Mori, Dance et White pour le violon; MM. Hime et Daniels pour l'alto; Lindley aîné et Lindley jeune pour le violoncelle; Drago-

netti et Taylor pour la contrebasse; Nicholson et Weiss pour la flûte; Ling et Hughes pour le hautbois; Wilman et Powel pour la clarinette; Mackintosch et Tully pour le basson; Platt et Rue pour le cor; Harper et Hyde pour la trompette; Smithies et Woodham pour le trombone.

La fête a commencé par un bal suivi d'un sermon. Le mercredi, 3 octobre, on a exécuté à l'église de Saint-Pierre l'oratorio de la *Création* de Haydn, et plusieurs morceaux extraits des oratorios de Hændel, et de *la Palestine*, oratorio du docteur Crotch. Le jeudi matin, 4 octobre, fut employé à l'exécution du *Messie* de Hændel. La fête se termina le vendredi par l'oratorio d'*Israel en Egypte* du même compositeur. Les mardi et jeudi soir, il y eut deux grands concerts au nouvel amphithéâtre de la grande rue Charlotte.

Mme Pasta avait un engagement pour les quatre jours de de la fête, à raison de six cents livres sterling. Elle a produit peu d'effet, ce qui lui arrive presque toujours quand elle ne peut déployer son talent dramatique. Sous d'autres rapports, la fête a été satisfaisante.

ÉCOLE DE LA LYRE HARMONIQUE,

FONDÉE PAR B. PASTOU,

Ancien artiste du Théâtre royal Italien, professeur d'harmonie, de violon, de guitare et d'accompagnement; rue de la Vrillière, nº 8, en face la Banque de France.

L'École de la Lyre harmonique reprendra ses cours le samedi 27 novembre 1827.

M. Pastou étant forcé de consacrer les autres jours de la semaine, soit aux leçons qu'il donne dans les institutions, soit aux soirées musicales dans lesquelles il se fait entendre, ne pourra tenir ses séances chez lui que deux fois par semaine, les mardi et samedi, de sept heures et demie à neuf heures du soir pour les hommes, et les mêmes jours de deux heures et demie à quatre heures pour les dames.

L'expérience et une étude toujours plus constante de

l'art musical ont mis M. Pastou à même d'introduire dans la méthode qu'il vient de publier des perfectionnemens qui tourneront au profit des élèves.

Les cours dureront sept mois, à compter du 15 novembre au 15 juin suivant.

D'après la disposition de l'ouvrage nouvellement imprimé, il en résultera pour les élèves, que des circonstances particulières obligeraient à des absences plus ou moins fréquentes, l'avantage de ne point perdre le fruit des leçons déjà suivies, puisqu'ils auront la facilité de les étudier dans la Méthode, où ils les trouveront écrites, à peu de chose près, telles que M. Pastou les donne dans ses cours. Ils pourront aussi être admis à quelque époque que ce soit du cours.

L'abonnement est fixé à 20 francs par mois, ou 100 fr. pour le cours entier, qui est de sept mois. Toutes ces sommes seront payées d'avance.

On pourra donc suivre le cours auquel on aura souscrit aussi peu et aussi long-temps qu'on le voudra. On conçoit pourtant que la rapidité de l'instruction dépendra aussi de l'exactitude à suivre les leçons, qui seront en grande partie de musique pratique, puisqu'on aura toute la théorie dans le livre de M. Pastou. Pour repondre aux réclamations qui lui ont été faites, M. Pastou s'engage à ne plus se faire remplacer dans ces cours par aucun sous-professeur.

Trois ou quatre mois mettront les élèves assidus à même de lire sur toutes le clefs, de transposer et par conséquent de faire une partie dans un morceau d'ensemble, ou de chanter la romance si on a assez de voix. Ces connaissances ne sont pas moins utiles à ceux qui, n'étant pas doués d'une voix propre à l'exécution, jouent déjà ou voudraient jouer d'un intrument quelconque.

L'appel et les amendes auxquels les élèves des années précédentes étaient assujétis, devenant sans objet, n'existeront plus.

Les élèves n'ont d'autre dépense à faire pour les cours que 24 francs pour la Méthode, qui leur est indispensable par les raisons données ci-dessus. M. Pastou s'oblige à

composer ou à fournir toute la musique nécessaire pour l'instruction des élèves qui se confient à ses soins, pendant les cours.

On souscrit tous les jours depuis huit heures du matin jusqu'a quatre heures après midi, rue de la Vrillière, n° 8.

Nota. A cause du changement de domicile les cours seront affichés.

JOURNAUX DE MUSIQUE

MORALE ET RELIGIEUSE.

Les éditeurs du Journal de *musique religieuse*, qui a commencé au 1er janvier 1827, ont l'honneur d'informer les personnes que cet objet peut intéresser, que d'après les observations et les demandes qui leur ont été faites par un grand nombre d'abonnés, ce Journal sera, à compter du 1er janvier prochain, partagé en deux autres, savoir:

JOURNAL DE CHANT ET MUSIQUE D'ÉGLISE,

JOURNAL MUSICAL D'ÉDUCATION.

Ces Journaux continueront d'offrir un choix de textes ou de poésies morales ou sacrées, mises en musique à une ou plusieurs voix, avec ou sans accompagnement d'orgue ou de forté-piano, par les meilleurs auteurs: mais ils différeront quant au nombre, au genre et au caractère des pièces, ainsi que nous allons l'expliquer en peu de mots.

Journal de chant et de musique d'église.

Ce Journal de musique d'église contiendra uniquement des compositions propres aux usages de l'Église, placées principalement sur des textes latins, telles que Messes, Psaumes, Motets, Offertoires, Hymnes, Litanies, Lamentations, *Te Deum* et autres du même genre.

Il sera composé de vingt-quatre numéros, formés chacun de trois à quatre pages d'impression, qui paraîtront le 1er et le 15 de chaque mois; le prix sera de 15 francs par an, ou 9 francs pour six mois, franc de port

pour Paris et les départemens ; il faut ajouter 5 centimes par numéro pour l'étranger.

N. B. Quoique essentiellement propres aux usages de l'Eglise, tous les objets compris en ce recueil conviendront également pour l'enseignement et les réunions musicales.

Journal musical d'Éducation.

Ce Journal, spécialement destiné aux jeunes personnes qui apprennent à chanter, offrira un choix de poésies morales ou sacrées, soit françaises, soit italiennes : telles que cantates, odes, romances, scènes ou fragmens d'oratorio et même d'opéra, tant anciens que modernes, toutes les fois que les paroles seront de nature à pouvoir être mises entre leurs mains.

Il sera composé de trente-six numéros, qui paraîtront les 10, 20 et 30 de chaque mois. Le prix de l'abonnement sera de 22 francs 50 centimes par an, et de 13 francs 50 centimes pour six mois, franc de port pour toute la France; il faut ajouter 5 centimes par numéro pour l'étranger.

Le prix de l'abonnement, pour les deux journaux réunis, sera de 30 francs franc de port pour toute la France; et de 33 francs pour l'étranger.

Les lettres de demande et l'argent devront être adressés, franc de port, à mademoiselle Alexandrine Choron, à l'Institution royale de Musique religieuse, à Paris, rue de Vaugirard, n° 69.

On s'abonne également chez tous les libraires, marchands de musique et d'estampes, et chez tous les directeurs des postes de France et de l'étranger.

ANNONCES.

1° Premier recueil de contredanses et valses pour piano et guitare, œuvre 35, par P. L. Aubéry du Boulley. Prix : 3 fr. 50 c.

2° Deuxième recueil de contredanses et valses pour piano et guitare, œuvre 36, par le même, Prix : 6 fr.

3° Troisième fantaisie avec des sons harmoniques pour guitare seule, œuvre 37, par le même. Prix : 2 fr. 50 c.

4° Duo facile pour piano et guitare, œuvre 58, par le même. Prix : 5 fr.

5° Troisième quadrille de contredanses et valses suivi d'un thême varié pour guitare seule, œuvre 39, par le même. Prix : 3 fr. 50 c.

A Paris, chez Richault, boulevard Poissonnière, n° 16.

—*Moïse*, opéra en quatre actes, représenté pour la première fois sur le théâtre de l'Académie Royale de musique le 26 mars 1827. Prix : 150 fr.

Paris, E. Troupenas, rue de Ménars, n° 3.

Les amateurs attendaient avec impatience la publication de cet important ouvrage; chacun pouvait être curieux en effet de voir par quels moyens l'auteur avait pu préparer les grands effets que produit l'exécution de ce chef-d'œuvre. Nous croyons leur rendre service en leur annonçant qu'il vient de paraître, et que l'éditeur n'a rien négligé pour que la beauté et la correction de l'édition répondissent au mérite de l'ouvrage.

— Fantaisie pour piano et violon, sur les motifs de l'opéra français de Moïse, par T. Labarre et C. de Beriot. 7 fr. 50 c.

—Variations de concert sur la marche des Grecs, du siége de Corinthe pour piano-forté, avec accompagnement de quatuor *ad libitum*, par Charles Czerny op. 138. 7 fr. 50 c.

—Fantaisie pour piano et violon, sur les motifs de Moïse et du siége de Corinthe, par Snel, premier violon du théatre royal de Bruxelles, 7 fr. 50 c.

Paris, E. Troupenas, rue de Menars, n° 3.

SUR LA HARPE A DOUBLE MOUVEMENT

DE M. SÉBASTIEN ERARD;

ET, PAR OCCASION, SUR L'ORIGINE ET LES PROGRÈS DE CET INSTRUMENT.

La harpe paraît avoir atteint la perfection dont elle est susceptible. Mais avant d'y arriver, elle a passé par des variations de formes qui sembleraient indiquer des origines différentes, ou du moins que des instrumens analogues ont été inventés, à diverses époques, chez différens peuples, et que c'est de la réunion de ce qu'ils avaient de plus avantageux qu'on a formé celui que nous connaissons aujourd'hui sous son nom.

L'inspection des plus anciens monumens de l'Égypte y a fait découvrir aux voyageurs des harpes de diverses formes, et a fait voir que l'invention de ces instrumens remonte aux temps les plus reculés. Celui de tous ces instrumens qui a le plus d'analogie avec la harpe moderne a été décrit pour la première fois par le voyageur Bruce, d'abord dans une lettre qu'il a adressée à Burney, et ensuite dans la relation de son voyage en Abyssinie; mais la figure qu'il en a donnée est fort inexacte. Elle a été reproduite depuis, avec les rectifications nécessaires, dans la belle *Description de l'Egypte*, publiée par les ordres et aux frais du gouvernement français. Cette harpe, et le musicien qui en joue, sont peints à fresque dans un des Hyppogées qui contiennent les tombeaux des rois de l'Égypte, à Thèbes. La conservation en est parfaite. Le corps de l'instrument, sa base, et sa partie supérieure, ou *console*, ont une grande ressemblance avec ces parties de nos harpes ; mais on n'y trouve pas comme dans celles-ci le montant qui lie la tête à la base. J'ajouterai qu'en cela il ressemble parfaitement au *chat*, ou harpe du Martaban, dont la description se trouve dans la *Revue Musicale* (tom. I, pag. 140 et 141), ce qui pourrait faire croire qu'il tire son origine de l'Inde. Le nombre de ses cordes ne s'élève pas au-dessus de treize;

mais il ne faut pas en conclure que les harpes égyptiennes n'en avaient jamais davantage, car sur un bas-relief des ruines de Ptolémaïs, on voit une harpe à trois côtés (*trigone*) qui est montée de quinze cordes.

L'usage de la harpe chez les anciens peuples de l'Inde et de l'Égypte doit faire présumer que les Grecs et les Romains en ont eu connaissance, et qu'ils s'en servaient; mais le nom que nous lui donnons ne se rencontre chez aucun des écrivains de l'antiquité. On croit généralement que le *trigone* ou la *sambuque* des Grecs n'était que cet instrument; et l'on se fonde en cela sur ce que Sophocle, dans un fragment cité par Athénée[1], donne l'épithète de *phrygien* au trigone; et sur ce que Porphyre, dans son commentaire sur les *harmoniques* de Ptolémée, dit positivement que la sambuque était *un instrument à trois côtés, dont les cordes étaient différentes en longueur et en grosseur.* Turnèbe a dit aussi, sur l'autorité de ce philosophe (*in Lect.* 19) : *Sambuca triangulum instrumentum est, quod ex inæqualibus longitudine, sicut et crossitudine nervis efficitur*[2]. A l'égard des Romains, on présume que chez eux la harpe est l'in-

(1) Deip. Lib. 4. Cap. 23.

(2) Le savant Spanheim, dans son excellent Commentaire sur les Hymnes de Callimaque, a prouvé (tom. 2, p. 474 et 475), sur l'autorité de Strabon et d'Aristoxène, cité par Athénée, que tous les instrumens à cordes obliques, tels que le *nablum*, la *barbitos*, le *magade*, le *psalterium* et la *sambuque*, sont d'origine phénicienne, chaldaïque ou syrienne. Le passage est curieux et mérite d'être rapporté; le voici :

« Id nominatim, utique de *nabla*, *barbito*, *magadi*, observat Strabo, l. x, p. 471, « et quod præterea de *psalterio*, *sambuca*, ipsoque *citharæ* nomine ab hebraïco « *cinnar*, et chaldaïco *cinnara*, et inde a LXX senioribus, κινύρα, dici itidem potest, « ut ab eruditis jam, qui in illis litteris et linguis regnarunt, observatum; ac de « *magadi* itidem a nobis infra adhuc dicetur. Unde etiam ab Aristoxeno peregrina « instrumenta recenseri, *phœnicias*, *pectidas*, *magadidas*, *sambucas*, *trigona*, « *scandapsos*, totidem intenta chordis instrumenta, refert Athenæus, l. IV, p. 182. « Imo quod nominatim de *trigono*, ut a Syris reperto; et de *sambuca*, tanquam Syro-« phœnice, seu lyra phœnicia, *Phœnice* item et *nabla*, ut Phœnicum itidem inventis, « hujusque *Sidonii* inde dicti, e Juba, Sopatro, Ephoro, aliisque, tradit idem « Athenæus, l. IV, p. 175, et liv. XIV, p. 637. Aut vero, quod de *cythara*, quæ « *Asios* olim, tanquam in Asia reperta fuerit, dicta, jam ante est a nobis observatum. »


Il paraît que l'usage de la harpe, autrement dite *trigone* ou *sambuque*

strument nommé *cinnira*, mot qui paraît être la traduction de celui de *kinnor* ou *hinnar*, qui, dans le texte hébreu de l'Écriture sainte, désigne la harpe de David. On trouve plusieurs trigones dans les peintures à fresque d'Herculanum (voyez *Mus. Ercol. Pitture*, tom. 1, p. 169).

Quoi qu'il en soit de cette origine antique de la harpe, il paraît certain que plusieurs peuples, qui n'avaient dû avoir que des rapports fort indirects entre eux, l'ont connue dans des temps très reculés, ce qui peut faire croire que le même instrument a été inventé chez plusieurs peuples, à des époques différentes. On a vu, dans le premier volume de la *Revue Musicale* (p. 141), le passage de Papias[1] qui attribue à un ancien peuple d'Italie, nommé *Arpes*, l'invention de cet instrument : *Harpa dicta à gente Arporum qui hoc instrumentum musicum invenerunt*. D'autres auteurs, avec plus de fondement peut-être, attribuent cette invention aux barbares du nord. Ménage[2] assure que *harpe* vient du vieux mot allemand *harpan*, qui se trouve employé dans une très ancienne traduction saxonne de ces mots du Psaume 146 : *Psallite Deo nostro in cythara*. Fortunatus est aussi de cette opinion lorsqu'il dit[3] :

> Romanusque lyra plaudet tibi, *barbarus harpa*.
> Græcus achilliaca, crotta britanna canat.

Les Saxons et les Danois ont porté la harpe dans les îles britanniques dans le moyen âge ; les formes variées sous

s'était introduite à Rome, long-temps avant la conquête de la Syrie par les Romains, car le même auteur dit ensuite :

« Imo nec obliquas *chordas*, de tali instrumento, e syriaco luxu in urbem ad-
« vecto dici a Satyrico mirabitur; qui norit *sambucum*, a quo *sambucistriæ* vel *sambu-*
« *cinæ*, quæ illud pulsare; eoque Romanorum ludos et epulas ut cl. l. Livius, oblec-
« tare erant doctæ, trigonale et cum *ina* qualibus nervis seu chordis extitisse; aut
« obliqua cæteroquin vulgo fuisse, ipsa lyræ seu cytharæ, aliorumque id genus
« ἐγχόρδων instrumentorum latera et cornua, Polluci p. 187, πηχεῖα, κέρατα
« prout nota et obvia eorum in monumentis antiquis, et de quibus mox, schemata id
« abunde ostendunt. »

(1) *Glossar*. Manuscrit de la Bibliothèque du Roi, fonds de l'église de Paris, cité par Ducange.

(2) Diction. étymol. au mot *harpe*.

(3) *Lib*. 7. *Carm*. 8.

lesquelles cet instrument se présente à nous, sur les monumens rapportés par Strutt, dans son *Angleterre ancienne*, prouvent évidemment combien l'usage s'en était répandu. Je ne répèterai point ici ce que j'ai dit ailleurs sur la *Harpe irlandaise*[1]; il me suffit d'y renvoyer.

Ce n'était pas seulement dans les pays du nord que la harpe était cultivée; les invasions de toutes les hordes barbares qui en étaient sorties en avaient répandu l'usage dans toute l'Europe. On sait qu'elle fut l'instrument de prédilection des troubadours, des trouvères et des ménestrels. Les miniatures des manuscrits et d'autres monumens ne nous laissent point de doute sur sa forme, et plusieurs passages des poètes du douzième et du treizième siècles prouvent que son nom était semblable à celui que nous lui donnons. En voici quelques exemples. Dans une version française du livre des *Rois*, faite au douzième siècle, on trouve : « David e tuz ces de Israël juerent de« vant nostre Seigneur od multes menieres d'estrumens, « od *harpes* è lires, è tympans et frestels et cymbals. » L'auteur du roman de *la Rose* a dit aussi :

« Car Dieu merci, bien forgier say
« Si vous de bien que plus chier ay
« Mes deux martelets et m'escharpe
« Que ma citole et ma *harpe.* »

Enfin on trouve dans le *Lucidaire*, espèce de roman du même temps :

« On le voioit esbanoier
« En estrumens oïr, soner,
« Psaltère, *harpes* et vieles
« Et giges et chifonie beles. »

On pourrait multiplier les citations de ce genre, mais celles-là suffisent.

Depuis le dixième siècle jusqu'au quinzième, la harpe fut l'instrument le plus estimé. On croyait alors qu'il avait le pouvoir de calmer la fureur, d'apaiser les souffrances, de dissiper le chagrin et la mélancolie. Tristan, se croyant trahi par sa maitresse, la belle Yseult, est dans une tris-

(1) *Revue Musicale*, tom. 1. p. 509.

tesse profonde; il entend les sons d'une harpe, et son chagrin se dissipe. « Tout incontinent que Tristan oït la da-
« moisele qui atrempoït la *harpe*, si lessa son deul et prist
« à regarder la damoisele. Si li dist : Damoisele, se Dieu
« vous gart, dites un lai. » Les vers suivans de Guillaume de Machault prouvent que la harpe était considérée comme le premier des instrumens.

« Mais la *harpe* qui tout instrument passe ,
« Quant sagement bien en joue et compasse.

Et ceux-ci :

« A la *harpe* partout telle renommée
« Qu'autre douceur à li n'est comparée.

On voit par deux vers du Dante, que, de son temps, les Italiens n'avaient pas moins de goût pour la harpe que les rimeurs français des douzième et treizième siècles.

« E come lyra, et harpa in tempra tesa
« Di molte corde fà dolce tintinno.

Paradiso, V. 14.

Les progrès que fit la musique dans les siècles suivans, l'invention de plusieurs instrumens, et les perfectionnemens de quelques autres, diminuèrent peu à peu la faveur dont celui-là avait joui; car il paraît qu'il resta long-temps dans l'état d'imperfection où il s'était trouvé lors de la renaissance des arts. Les figures de harpes que Mersenne, Kircher, et quelques autres auteurs ont données, nous font voir cet instrument avec un assez grand nombre de cordes, mais sans aucun moyen de modulation, puisqu'elles n'ont ni pédales ni crochets. Ces crochets, destinés à élever les cordes d'un demi-ton, ne furent imaginés que vers 1690, dans le Tyrol. N'y ayant point de pédales, on était obligé de s'en servir avec la main, comme font encore les musiciens ambulans. Quoique cette manière de moduler fût fort incommode et fort bornée, la harpe resta dans cet état pendant plus de trente ans. Ce ne fut qu'en 1720 qu'un luthier de Donawerth, nommé Hochbrucker, inventa les pédales, au moyen desquelles on pouvait élever les cordes d'un demi-ton, sans interrompre l'exécution.

Mais la difficulté de mouvoir les pieds en même temps que les mains, difficulté à laquelle on n'était point habitué, fit rencontrer beaucoup d'obstacles à l'inventeur. En 1740, la harpe à pédales n'était point encore connue en France. Ce fut un musicien allemand, nommé Stecht, qui l'y introduisit. Hochbrucker, neveu du luthier, et bon harpiste, pour le temps, en perfectionna l'usage vers 1770. Mais ce fut surtout Krumpholz, dont la femme avait un talent admirable sur la harpe, qui, conjointement avec Naderman, luthier de Paris, donna au mécanisme de la harpe à crochets toute la perfection dont il était susceptible.

Cependant, malgré tant d'efforts, ce mécanisme était bien imparfait. Ses plus graves inconvéniens consistaient à tirer les cordes hors de la position perpendiculaire lorsque les crochets agissaient sur elles pour les élever d'un demi-ton, et à ne pouvoir assurer la position de la pédale, qui, n'étant accrochée qu'à une cheville de fer, s'échappait quelquefois. Ces inconvéniens parurent si graves à M. Sébastien Érard, célèbre facteur de pianos, qu'il se mit à la recherche des moyens de changer ce mécanisme, et d'y substituer un autre qui fonctionnât dans un plan parallèle à celui des cordes. Ses recherches le conduisirent à l'invention de la fourchette, dont l'effet est de raccourcir la corde de la quantité voulue, pour l'élever d'un demi-ton, et de lui donner la même fermeté et conséquemment la même sonorité que lorsqu'elle est appuyée en liberté sur le sillet, et cela, sans la déplacer de la verticale. Outre ces innovations importantes, M. Érard perfectionna aussi la courbe de la console, de manière à donner une meilleure proportion au diapason, et à faire disparaître en partie l'inconvénient du peu de solidité des cordes; inconvénient si grave autrefois, qu'il était rare qu'on pût jouer un morceau, sans être interrompu par la rupture d'une corde. La première harpe construite sur ces principes parut en 1794, à Londres, où M. Érard venait d'établir une maison. Après les résistances d'usage pour tout ce qui est nouveau, tous les facteurs de harpes ont adopté les procédés de cet habile artiste, et l'ancien mécanisme à sabot a disparu.

Dans le même temps que M. Érard s'occupait de ses recherches pour substituer un meilleur mécanisme à l'ancien, un amateur, nommé M. Ruelle, voulait arriver au même résultat, mais par des moyens différens et dans un autre but. Persuadé que l'expression dépend du renflement des sons dans le passage d'une note à la note voisine bémolle ou dièze, M. Ruelle n'imagina par de meilleur moyen que de rendre les chevilles mobiles, de manière à élever les notes d'un demi-ton, en sorte qu'on pût rendre ce passage sensible à l'oreille. Ce procédé présentait de grandes difficultés, à cause de l'isolement où il fallait laisser les chevilles dans l'état de repos, pour pouvoir accorder l'instrument. A force de persévérance, M. Ruelle parvint à exécuter ce qu'il voulait. Il céda ensuite la propriété de son mécanisme à M. Cousineau, qui y fit quelques changemens et des améliorations, mais qui ne put jamais faire adopter les instrumens auxquels il l'avait appliqué, parce que le principe en était vicieux. Rien en effet n'est moins expressif que cette espèce de baillement continuel qui se fait entendre dans le passage des notes naturelles aux notes diésées ou bémolisées.

Quelle que fût l'importance des améliorations introduites par M. Erard dans la construction de la harpe, tout n'était pas fait. Des difficultés insurmontables se rencontraient lorsqu'on voulait moduler dans certains tons, et le seul expédient qu'on connût était de s'interdire l'usage de ces tons. Ceci demande une explication. On sait que la harpe s'accordait en *mi* ♭, en sorte qu'on obtenait le *si* ♮, le *mi* ♮ et le *la* ♮ par les pédales qui élevaient d'un demi-ton les mêmes notes affectées d'un ♭. Mais le *ré* ♭ ne pouvait s'obtenir qu'en élevant l'*ut.* ♮ à l'état d'*ut* ♯, le *sol* ♭, que par le *fa* ♯, et ainsi de suite, il en résultait que dans le ton de *la* ♭, par exemple, on ne pouvait faire une gamme, parce que la même corde devait servir pour *ut* ♮ et pour *re* ♭. Cependant, on sait que les deux systèmes de modulation les plus usités et les meilleurs sont ceux par lesquels on passe à la dominante et au quatrième degré d'un ton quelconque. Dans le ton de *mi* ♭, par exemple, il faut

pouvoir passer en *si* ♭, ou en *la* ♭, sans compter le relatif mineur *ut*. On voit par là que la harpe était privée de l'une des modulations naturelles du ton qui lui était le plus favorable. La musique de harpe était donc bornée, étroite, et, en quelque sorte, hors du domaine de l'art.

Ces considérations avaient frappé Cousineau père, dès 1782. Il essaya d'y rémédier par un double rang de pédales. L'abbé Roussier fit paraître à cette occasion un mémoire[1] dans lequel il développait les avantages de cette harpe, sous le rapport de la considération du tempérament. Mais l'embarras que causait ce grand nombre de pédales; la difficulté de saisir avec promptitude celle dont on avait besoin, et les dérangemens auxquels le mécanisme était exposé empêchèrent que cette invention fût bien accueillie des artistes. Cependant des essais de divers genres furent faits pour procurer à la harpe des moyens de modulations illimités. Vers 1799, un médecin saxon, nommé Pfanger, imagine un instrument de cette espèce, qu'il appela *Harpe Chromatique*, et à laquelle il donnait autant de cordes qu'il y a de demi-tons dans l'étendue de cinq octaves. Les cordes de l'échelle diatonique étaient toutes blanches; toutes les autres étaient rouges, en sorte que l'instrument représentait le clavier du piano. Cette multiplicité de cordes, qui obligeait à changer la manière de jouer de la harpe, empêcha le succès de cette invention. Depuis lors, Light, musicien anglais, fit fabriquer un instrument, qu'il nommait *Dital-Harp*, sur lequel les demi-tons se faisaient sans pédales, par le moyen des doigts. Ne sachant précisément en quoi consistait son procédé, je ne puis en parler; je dirai seulement qu'il est resté au nombre de ces inventions que chaque jour voit éclore, et qui tombent dans l'oubli.

Enfin, M. Sébastien Érard, qui était destiné à porter la harpe à son plus haut point de perfection, imagina de faire faire à chaque pédale une double fonction qui pût élever à volonté chaque corde d'un demi-ton ou d'un ton. La

(1) Mémoire sur la nouvelle harpe de M. Cousineau, luthier de la reine. Paris, Lamy, 1782.

combinaison d'un semblable mécanisme offrait des difficultés considérables, à cause de la courbe de la console et de plusieurs autres problèmes non moins embarrassans qu'il fallait résoudre; aussi M. Érard fut-il obligé d'y employer plusieurs années d'un travail constant, et des sommes considérables en essais. Enfin le succès couronna ses travaux, et, le 16 juin 1801, il prit à Londres une patente pour une *harpe à double mouvement*. Cet instrument est accordé en *ut* ♭: le premier accrochement des pédales le met en *ut* ♮, et le second en *ut* ♯. On conçoit que, par cette combinaison, toutes les modulations possibles peuvent s'exécuter; que les appogiatures de notes naturelles contre les notes bémolles, ou des notes dièzes contre les naturelles peuvent se faire à volonté, et que, d'un instrument borné à de certaines combinaisons, la harpe est devenue, comme le piano, propre à toute musique.

Quant au mécanisme, il présente à l'œil des connaisseurs une des plus ingénieuses conceptions de l'esprit humain, et, en même temps, l'une des plus simples, quant à son objet. J'ai parlé de la fourchette qui, dans la première harpe de M. Érard remplace si avantageusement le crochet ou sabot ancien. Dans la harpe à double mouvement, il y a deux de ces fourchettes. Au premier mouvement de la pédale, la première fourchette saisit la corde et l'élève d'un *demi ton;* au second mouvement, la seconde fourchette agit, et porte l'élévation à un *ton*. Le relachement de la corde peut s'opérer ou successivement, ou d'un seul coup.

Au mois d'avril 1815, M. Érard soumit sa nouvelle harpe à l'examen de l'Académie des Sciences et de l'Académie des Beaux-Arts réunies; une commission fut nommée, et celle-ci, par l'organe de M. de Prony, son rapporteur, proposa aux académies d'approuver les découvertes de l'habile artiste, ce qui fut adopté. Je crois qu'on ne verra pas sans intérêt comment s'exprimait M. de Prony sur ces importantes améliorations.

« Le mécanisme de la crosse ou console de la nouvelle « harpe de M. Sébastien Erard, (disait le savant rapporteur) est absolument le même que celui qu'il avait

« adapté en 1800, à sa précédente harpe ; ainsi, l'auteur « s'est procuré le grand avantage de doubler le nombre des « changemens de ton des cordes, sans doubler le nombre « de systèmes de renvoi qui opèrent tous changemens.

« Il a ainsi conservé la facilité de leur construction et « de leur réparation ; il a de plus ôté de la crosse les res-« sorts destinés a rappeler la pédale, quand elle est dé-« crochée, pour les placer à la base de l'instrument, où « leur poids favorise la stabilité, à laquelle elle nuisait lors-« que ces ressorts étaient attachés à sa partie supérieure. « Ce changement a de plus l'avantage, favorable à l'exé-« cution, d'évider ou alléger la partie de la console qui « répond aux cordes aiguës.

« Pour rendre chaque corde représentative de trois sons « différens, au lieu de deux, M. Sébastien Erard n'a fait « qu'augmenter l'étendue du mouvement de *va-et-vient* « des tringles intérieures, de manière à faire faire suc-« cessivement une portion de révolution à deux disques mu-« nis de boutons polis : l'un de ces disques sert à raccourcir « la corde d'un premier demi-ton ; l'autre d'un second.

« Le disque inférieur est celui qui est mis immédiate-« ment en mouvement par le mécanisme intérieur de la « crosse[1]. Ce disque inférieur détermine ensuite par des « renvois intérieurs le mouvement du disque supérieur ; « et voilà comment l'auteur a pu se dispenser de rien « changer au mécanisme renfermé dans la console.

« Pour que chaque pédale produise successivement les « deux effets dont on vient de parler, elle a deux crans « d'arrêt ou de repos ; elle s'accroche au premier cran « pour le premier demi-ton, ce qui fait faire un premier « mouvement à la tringle de renvoi ; et la continuation de « ce mouvement, qui a lieu quand on accroche la pédale « au deuxième cran, donne le second demi-ton.

« Sept pédales suffisent ainsi pour rendre chaque corde « représentative de trois cordes différentes. »

(1) Ceci est une erreur échappée à M. de Prony : il est évident que le premier mouvement doit être fait par le disque supérieur, car il ne pourrait faire le second.

La suite du rapport de M. de Prony était relative aux conditions du tempérammment. Il y fait ressortir l'avantage de n'être pas obligé de se servir, sur la harpe à double mouvement, que de la même corde pour une note quelconque diézée et la note supérieure bémolisée, et conséquemment de donner à l'échelle générale autant de justesse que cela est possible dans la constitution de notre tonalité. Néanmoins, M. Henri Naderman, harpiste de la Chapelle et de la chambre du roi, etc., a essayé de démontrer dans un opuscule qu'il a publié sur la harpe à double mouvement[1], que cet avantage est illusoire, parce que la précision du mécanisme oblige à faire tous les demi-tons égaux, et que fût-il réel, il n'en résulterait aucun bien pour l'accord de l'instrument, et cela par des raisons qu'il déduit longuement. Mais, sans entrer dans des détails de théorie qui me mèneraient fort loin dans cet article déjà fort étendu, je dirai que depuis le 17 avril 1815, époque où le rapport de M. de Prony a été fait, la question de supériorité de la harpe à double mouvement a été résolue sans réplique par le succès qu'elle a obtenu, et par l'adoption qu'en ont fait les harpistes les plus renommés, tels que MM. Dizi, Labarre et Bochsa. Ce succès confirme la conclusion du rapport de M. de Prony, laquelle était ainsi conçue :

« La nouvelle harpe de M. Érard nous paraît réunir au « mérite d'un mécanisme fort ingénieux, et qui remplit « très bien son objet, celui d'augmenter considérablement « les propriétés musicales de cet instrument, puisque, sans « double emploi, elle renferme vingt-sept gammes ou « échelles diatoniques complètes, tandis que l'ancienne « n'en contient que treize.

« Nous pensons que cette invention, par laquelle l'au« teur acquiert de nouveaux droits à la reconnaissance des « hommes qui s'intéressent aux progrès des arts, mérite « les éloges et l'approbation des deux classes. »

Il me reste a parler d'une invention qui a de l'analogie

(1) *Observations de MM. Naderman frères, sur la harpe à double mouvement, ou réponse à la note de M. de Prony, membre de l'académie royale des sciences, etc.*, Paris, Ve Naderman, 1815, 4 feuilles in-fol° et 9 planches.

avec celle de M. Erard et qui, pendant quelque temps, a été mise en parallèle avec elle; il s'agit de la *harpe à bascule* de M. Dizi, laquelle parût en 1808, et qui, ayant subi quelques modifications, a été appelée depuis *la harpe perpendiculaire* (*the perpendicular harp*). M. Dizi, harpiste distingué, dont le talent jouit d'une estime méritée en Angleterre, avait senti dès long-temps la nécessité d'enrichir la harpe de moyens de modulation plus étendus que ceux qu'elle possédait autrefois, lorsqu'un Polonais, dont le nom n'est pas présent à ma mémoire, lui proposa de construire un instrument qui réunirait toutes les qualités qu'il désirait. Des essais qui demeurèrent long-temps infructueux furent faits; mais enfin, vers la fin de 1807, M. Dizi prit un brevet d'invention pour la nouvelle harpe, résultat de ses recherches et de ses dépenses. Dans cette harpe, la console était séparée en deux parties à son extrémité inférieure; les cordes étaient attachées aux chevilles dans la partie creuse, perpendiculairement au centre de la table. L'élévation du son avait lieu au moyen d'une bascule qui sortait en poussant la corde hors de la parallèle, et qui tenait lieu d'un nouveau sillet.

M. Dizi soumit cette harpe à l'examen de l'institut de France, vers 1816; le rapport de la Commission qui fut chargée de l'analyse des qualités et des défauts du nouvel instrument, tout en rendant justice au zèle qui avait dirigé les efforts de l'auteur, mentionne le regret qu'éprouvait la Commission de ce que, pour obtenir les effets qu'il voulait produire, il avait été obligé de tirer les cordes hors de la parallèle, et de ce que la position de ces cordes les rendait difficiles à mettre aux chevilles. M. Dizi paraît avoir senti la force d'une partie de ces objections; car peu de temps après il renonça à sa bascule, et adopta la double fourchette de M. Erard, mais en conservant son ancienne séparation de la console en deux parties, et le placement des cordes dans l'intérieur de cette séparation. J'ignore si parmi les artistes, quelques-uns ont adopté cette innovation.

Telle est l'histoire des variations de forme et de méca-

nisme de la harpe. Il est vraisemblable que les améliorations qu'on tentera d'y faire désormais n'auront plus pour objet que des détails de peu d'importance.

FÉTIS.

BIOGRAPHIE.

Della-Maria (Domenico), né à Marseille, de parens italiens, vers 1764, se livra de bonne heure à l'étude de la musique, et manifesta, dès sa plus tendre jeunesse, d'heureuses dispositions pour cet art. A dix-huit ans, il fit représenter, au théâtre de Marseille, un grand opéra dans lequel on reconnut parmi les défauts inséparables d'un premier essai, les traces du talent. Peu de temps après, il partit pour l'Italie, persuadé qu'il lui restait peu de chose à apprendre, quoique ses études musicales, faites dans une ville de province, eussent été très-faibles. Il ne tarda point à reconnaître son erreur, et, pendant un séjour de dix ans en Italie, il étudia sous plusieurs maîtres. Le dernier fut Paisiello, qui avait conçu pour lui beaucoup d'amitié. Sorti de l'école de ce grand compositeur, il écrivit pour quelques théâtres secondaires de l'Italie six opéras bouffes, dont trois ont eu du succès. Dans la suite, il se plaisait à redire des morceaux de l'un d'eux, intitulé : *il Maestro di Capella.*

Il arriva à Paris vers 1796, absolument inconnu; mais le hasard se plut à lui aplanir les difficultés que rencontrent presque toujours à leur début les artistes ou les gens de lettres. Voici ce que dit à cet égard M. Duval, dans une notice sur Della-Maria, insérée dans la *Décade philosophique* (10 germinal an VIII) : « Un de mes amis, auquel « il avait été recommandé, me pria de lui donner quelque « poëme. Sa physionomie spirituelle, ses manières sim- « ples, vives et originales, m'inspirèrent de la confiance : « elle fut justifiée. Je finissais alors la petite pièce du *Pri-* « *sonnier*, que je destinais au Théâtre-Français. Le désir

« de l'obliger, m'eut bientôt décidé à en faire un opéra.
« Quelques coupures, quelques airs l'eurent aussitôt mé-
« tamorphosée en comédie lyrique. Il ne mit que huit
« jours à en faire la musique; et les artistes de l'Opéra-
« Comique, qui, séduits comme moi, l'avaient accueilli
« avec intérêt, mirent aussi peu de temps à l'apprendre et
« à la jouer. Cette pièce commença sa réputation. »

Le succès, qui fut prodigieux, tint à deux causes. La première fut la diversion opérée par le style chantant, brillant et léger de Della-Maria au milieu de cette musique, forte d'harmonie, mais trop souvent dénuée de chant, que nos habiles compositeurs avaient adoptée depuis la révolution. La seconde est la perfection du jeu des acteurs chargés des rôles principaux. On se rappellera long-temps l'ensemble délicieux que formaient les talens d'Elleviou, de Mmes Saint-Aubin et Dugazon, comédiens excellens, qui trouvant dans la musique du *Prisonnier* des proportions en rapport avec leurs moyens, brillaient sans effort. Dans cet ouvrage, Della-Maria ne s'élève pas à de fortes conceptions; mais sa manière est à lui, et c'est, comme on sait, la condition importante pour obtenir des succès de vogue. Malheureusement cette manière s'affaiblit dans les opéras qui suivirent le *Prisonnier*; on en trouve encore quelques traces dans *l'Opéra-Comique* (en un acte), dans *l'Oncle valet* (en un acte), et dans *le Vieux château* (en trois actes); mais dans *la Fausse duègne* (en trois actes), il n'y a plus rien. Tous ces ouvrages furent donnés en quatre ans : ainsi, dans ce court espace, Della-Maria semble avoir épuisé tout ce que la nature lui avait donné d'idées musicales.

Doué d'un caractère doux et facile, ce jeune artiste s'était fait de nombreux amis : M. Duval, l'un d'eux, se disposait à se rendre à la campagne avec lui, dans l'intention de travailler à un nouvel ouvrage, lorsque Della Maria, revenant seul un soir vers son logis, dans l'automne de 1800, tomba sans connaissance dans la rue Saint-Honoré. Il fut recueilli par une personne charitable, chez laquelle il expira au bout de quelques heures, sans pouvoir profé-

rer une parole. Comme il ne se trouvait sur lui aucune indication de son nom ou de sa demeure, les agens de police furent plusieurs jours sans pouvoir découvrir qui il était. Ainsi périt, à trente-six ans, un artiste dont le nom brillait encore d'un vif éclat.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation du Roi et le Batelier,

Opéra-Comique en un acte, paroles de M. de Saint-Georges, musique de MM. Halévy et Rifaut.

La fête du roi est chaque année l'occasion de quelque petit opéra qui n'a souvent que le mérite de la circonstance. Cette fois les auteurs ont été assez heureux pour que leur ouvrage puisse survivre à l'époque qui l'a fait naître. En voici le sujet.

Henri IV assiége Paris, et cette ville éprouve toutes les horreurs de la famine. Touché de pitié pour les maux que souffrent ses sujets, le bon roi a résolu de faire entrer des vivres dans la ville, mais à l'insu de ses troupes, qu'il craint de voir se débander. L'exécution de son dessein l'appelle souvent sur l'autre rive de la Seine. Le batelier qui le passe, sans le connaître, est un ligueur nommé Claude, dont la femme ni la sœur ne partagent l'opinion. Un envoyé de Mayenne, chargé d'approvisionner la ville, est tombé depuis peu de jours dans les mains du duc de Bellegarde. Le roi a découvert que cet émissaire avait ordre de se glisser sous les murs de Paris, et de donner le mot qui devait faire ouvrir les portes au convoi de vivres que Mayenne l'avait chargé de faire préparer. Henri IV, profitant des dispositions de son batelier ligueur, le détermine à se rendre dans son bateau sous les murs de Paris, et à chanter *Vive Henri-Quatre*, qui est le mot

d'ordre. Il est prêt à partir lorsque sa femme lui apprend que le soldat auquel il vient de parler n'est autre que Henri IV: touché de la bonté du roi, Claude devient un de ses partisans, et part pour exécuter ses ordres. Cependant le duc de Bellegarde, voulant déjouer les projets de Mayenne, et hâter la reddition de Paris, a répandu ses troupes sur les rives de la Seine, avec ordre de tirer sur tous les bateliers qu'on apercevra. André, beau-frère de Claude, espèce de niais poltron, est l'une des sentinelles qu'on a chargées d'exécuter cet ordre. Malgré sa frayeur, il veut faire le brave, et lâche son coup de mousquet sur la nacelle de son beau-frère; l'alarme est au camp; André vient raconter sa prouesse; mais un instant après Claude arrive et rend compte au roi du succès de sa mission. Chacun bénit le prince; les ligueurs prisonniers jurent de suivre le roi; pendant ce temps on aperçoit le convoi qui se dirige sur Paris, et la pièce finit.

Les détails agréables semés sur ce fond léger rendent la représentation de la pièce fort amusante. La musique de MM. Halevy et Riffaut, anciens pensionnaires du roi à l'académie de Rome, est fort supérieure à ce qu'on attend de ces sortes d'ouvrages. On y distingue surtout l'introduction, un quatuor qui se termine en trio, le chœur des ligueurs prisonniers, et un charmant duo chanté par Ferréol et madame Pradher. L'instrumentation est soignée, élégante, et l'ensemble de la composition est de nature à donner des espérances pour les travaux futurs des jeunes musiciens à qui on la doit. La pièce a été fort bien jouée par MM. Vizentini, Ferréol, Lemonnier, Lafeuillade, mesdames Boulanger et Pradher.

— Deux représentations des *Voitures versées*, opéra de MM. Dupaty et Boïeldieu, viennent d'être données au théâtre de l'Opéra-Comique. Par suite de la retraite de madame Lemonnier, madame Boulanger y a rempli le rôle de madame de Melval de manière à mériter les applaudissemens du public, comme actrice et comme cantatrice.

THÉATRE ROYAL DE L'ODÉON.

PREMIÈRE REPRÉSENTATION DE CHARLES V ET DUGUESCLIN,

Opéra-Comique en acte, paroles de MM. Vial et Carmouche, musique de MM. Gilbert et Guiraud.

Duguesclin est prisonnier des Anglais dans un château fort. Profitant d'une trève, Charles V, accompagné du sire de Beaujeu, vient *incognito* traiter de la rançon du brave capitaine, et obtient sa liberté sur parole, jusqu'à ce que l'argent nécessaire soit rassemblé. Les habitans du village où se passe la scène veulent célébrer la fête du roi, et, suivant l'usage, se disposent à nommer un notable de l'endroit pour représenter le souverain. Ils ont jeté les yeux sur Duguesclin, mais celui-ci parvient à se faire remplacer par Charles V lui-même. Pendant ce temps, le général anglais Chandós, par une de ces trahisons fort communes alors, a rompu la trève et recommencé les hostilités. Il n'a laissé pour la garde du fort que son lieutenant Felton et cent soldats. Les Français surviennent: Duguesclin, dont la rançon vient d'être payée, se met à leur tête, s'empare du château, et fait les Anglais prisonniers. Le roi est reconnu, et tous ses sujets tombent à ses pieds.

Cette pièce a été fort mal accueillie à la seconde représentation par les spectateurs payans. Dès l'ouverture, ils se sont montrés peu favorables au genre de l'ouvrage. Malheureusement les défauts de la pièce ne leur ont fourni que trop d'occasions de montrer leurs dispositions hostiles. Il faut l'avouer, cette pièce est d'une faiblesse extrême, et l'on aurait peine à croire qu'elle est l'ouvrage de deux hommes d'esprit, qui comptent plus d'un succès. Une scène où toutes les filles du canton apportent leur rouet, et filent pour payer la rançon de Duguesclin, a excité l'hilarité générale; les huées, les sifflets ont pris le dessus,

et dès ce moment il est devenu fort difficile d'entendre les acteurs.

Les jeunes musiciens sortis de l'école royale semblent avoir voulu saisir l'occasion de la fête du roi pour se faire connaître. MM. Guiraud et Gilbert sont les auteurs de la musique de *Charles V et Duguesclin*. L'un a obtenu cette année le premier grand prix de composition au concours de l'institut; l'autre a partagé le second. Tous deux méritent des éloges pour le petit opéra qu'ils viennent de produire. Leur musique est remplie de choses charmantes. Malheureusement les poètes ne leur avaient pas fourni l'occasion de faire le plus petit morceau d'ensemble. Des chœurs et des couplets sont tout ce qu'ils ont eu à mettre en musique; mais ces couplets sont fort jolis. Ceux que chante Léon, avec accompagnement de chœur, et ceux dont les paroles sont : *Si j'étais roi*, ont été surtout remarqués. L'instrumentation est de la nouvelle école, c'est-à-dire, brillante et légère. Il est fâcheux que ce premier essai de la muse des jeunes lauréats n'ait pas été fait pour une meilleure pièce.

L'exécution devient chaque jour plus mauvaise à l'Odéon. A l'exception de l'orchestre, on aurait peine à se croire à Paris, quand on entend de pareilles choses. Sirant, qu'on avait vanté à ses débuts, chante presque toujours de la gorge, et n'a qu'une vocalisation factice. Quant à Thénard, on peut dire que c'est un rude chanteur. Malgré ses nombreux défauts, Léon est le meilleur de tous ceux qui paraissent dans l'opéra nouveau. Qu'on juge du reste.

—*Damoreau*, ténor qui faisait autrefois partie de la troupe du théâtre de l'Opéra-Comique, et qui, depuis, s'est fait une réputation en province, et s'est fixé à Bruxelles, a débuté à l'opéra par quelques rôles de l'ancien répertoire, et notamment par ceux de *Cortez*, de *Licinius* dans *la Vestale*, et de *Polinice* dans *Œdipe*. Nous n'avons pas voulu juger cet acteur sur ses premiers débuts, parce que nous avons dû faire la part de l'émotion et de l'embarras qu'on doit éprouver la première fois qu'on paraît sur une scène et dans une salle aussi vastes. Nous croyons

pouvoir émettre maintenant notre opinion, et nous le ferons avec franchise.

Damoreau est doué d'un physique avantageux, propre à l'emploi qu'il a adopté; il a du feu, de l'énergie et de l'intelligence; mais il nous paraît manquer des qualités d'un chanteur destiné à dire la musique moderne. Dès qu'il veut chanter avec douceur, sa voix baisse au-dessous du ton, et il ne reprend la justesse que lorsqu'il crie. Quoique Damoreau soit jeune, un pareil défaut semble indiquer une voix usée. L'habitude de chanter en province, et d'obtenir des succès par des éclats de voix, lui a vraisemblablement forcé le timbre. Il y a du remède à cela; mais il faut du temps, du repos, et un régime de vocalisation tout particulier. Si Damoreau continue à chanter comme il l'a fait jusqu'ici, il n'y aura bientôt plus de ressource.

CONCERTS.

Théâtre de Madame. Concert de M. Lafont. — Théâtre Italien. Concert vocal et instrumental.

La fête de la Toussaint, qui fait fermer les théâtres, nous a procuré deux concerts le même jour, l'un donné par M. Lafont, l'autre par l'administration du théâtre Italien. Il y avait lieu de croire que le besoin de distraction, si ce n'était l'amour de la musique, aurait porté la foule aux deux asiles ouverts aux amateurs et aux oisifs; il n'en a point été ainsi. Il y avait du monde au concert de M. Lafont; mais la salle des Italiens était presque vide. Les *dilettanti* qui devaient être curieux de comparer le talent de madame Pisaroni dans un concert avec celui qu'elle déploie dans les situations dramatiques, avaient, on ne sait pourquoi, déserté leur poste. Il faut qu'ils en soient punis en apprenant qu'elle a été admirable, sublime quelquefois: mais n'anticipons pas, et suivons l'ordre que nous nous sommes tracé.

On connaît le fini, le *précieux* du jeu de M. Lafont. Que dirons-nous sur la manière dont il a joué son concerto que tout le monde ne sache d'avance. C'est toujours la même justesse, la même pureté, la même perfection. Ce virtuose semble avoir défié les migraines, les mauvaises digestions, les distractions, tout ce qui peut enfin troubler le calme nécessaire pour être maître de soi. Il ne hasarde rien dont il ne soit sûr, et je suis certain qu'il ne lui est jamais arrivé de pousser par mégarde son archet sur une note qui devait être tirée.

La lutherie moderne a obtenu dans ses mains un triomphe dont elle doit s'énorgueillir, car il n'a pas été possible de distinguer de différence entre le violon de M. Thibout, dont il s'est servi dans son concerto et celui de Guarnerius sur lequel il a joué ses autres morceaux.

Les autres solos d'instrumens se composaient d'un *nouveau duo avec variations sur la marche de Moïse*, composé par M. Henri Herz, et exécuté par lui et M. Lafont, d'une fantaisie pour le trombone, jouée par M. Vobaron, de variations pour le violon, composées par M. Lafont, et exécutées sur le violoncelle par M. Lolli, d'un solo de clarinette joué par M. Landelli, et d'une grande fantaisie composée et exécutée par M. Lafont. Le morceau de M. Herz est brillant, rempli de traits originaux, et nous semble destiné à avoir un de ces succès de vogue auquel l'auteur est accoutumé. Son exécution prodigieuse en a fait ressortir tout le piquant et doit servir de modèle aux amateurs qui voudront jouer cette pièce. De bruyans applaudissemens ont témoigné à M. Herz tout le plaisir qu'il avait fait au public. M. Lolli sait jouer de la basse, mais son talent est au nombre de ceux qu'on rencontre partout, et dont on ne parle pas. On peut en dire à peu près autant de M. Landelli; mais il n'en est pas de même de M. Vobaron. Ce qu'il fait sur son trombone est vraiment étonnant. Les difficultés les plus grandes, les sons coulés et doux, toutes les choses enfin auxquelles cet instrument semble se refuser sont faites par lui avec une facilité remarquable. Il est fâcheux que tant de dextérité, d'intelligence et de pa-

tience aient été employées à triompher d'un instrument rebelle qui semble toujours faire de mauvaise grace ce que l'exécutant exige de lui; mais M. Vobaron n'en est pas moins un artiste fort recommandable.

La partie vocale du concert de M. Lafont n'était pas la plus brillante : on sait qu'il en est souvent ainsi. Mme Schutz et Mlle Marinoni faisaient les honneurs de cette partie. L'air de Rossini, chanté par la première, n'a produit que peu d'effet : on sait que ce n'est pas la musique qu'il faut en accuser. Il y a dans cette scène et dans cet air des proportions que Mme Schutz semble n'avoir point comprises, et qui ne paraissent pas appartenir au caractère de sa voix. Le duo qu'elle a chanté ensuite avec Mlle Marinoni a été mieux dit. La voix de cette jeune cantatrice me paraît avoir gagné en volume et en étendue; mais elle a besoin d'être exercée.

Si le chant était la partie la plus faible au concert de M. Lafont, c'était le contraire à celui du Théâtre-Italien. La symphonie d'Haydn a été fort bien exécutée par l'orchestre; mais les morceaux de harpe et de flûte ne sont pas sortis d'une honnête médiocrité. M. A. Schott, ancien musicien de la chapelle du roi de Bavière, a mérité les honneurs de la soirée comme instrumentiste, par le talent qu'il a déployé sur la clarinette, dans un air varié de Bærmann. Jeunes gens qui vous livrez à l'étude de cet instrument, allez entendre souvent M. Schott, lorsque vous en trouverez l'occasion, car il a la véritable école, l'école allemande, l'école de Behr et de Bærmann. Dans cette école, on cherche moins un son volumineux qu'un son agréable, velouté, égal dans toute l'étendue de l'instrument, et une exécution nuancée.

Bordogni et Galli ont été excellens dans le duo de *l'Italiana in Algieri*, qu'ils ont chanté d'une part avec un fini délicieux, et de l'autre avec une verve entraînante. On ne peut pas en dire autant du duo de *Mosè*, chanté par Donzelli et Zuchelli. Le premier a pris une habitude de pousser des cris qui a ôté le velouté à sa voix, et qui le rend inhabile à nuancer son chant. Mlle Blasis a été faible dans

l'air du *Siége de Corinthe;* mais le trio de *Ricciardo et Zoraide*, chanté par Donzelli et Mmes Pisaroni et Blasis, a produit le plus grand effet. Le duo de Coccia, chanté par Galli et Zuchelli, manque d'originalité; mais on y trouve l'ancienne coupe italienne, excellente pour les morceaux bouffes; ces virtuoses l'ont d'ailleurs chanté avec une verve et un comique parfait. Mais ce qui mérite surtout d'être cité, c'est le talent admirable de Mme Pisaroni dans l'air de *l'Italiana in Algieri*. On peut affirmer que cet air a été entendu pour la première fois au concert du 1er novembre, car la musique est si dépendante de l'exécution, que le même morceau peut paraître ou médiocre ou parfait selon qu'il est bien ou mal exécuté. C'est une véritable création que celle d'un chant qui fait jaillir tout à coup des beautés du premier ordre de ce qui paraît être fort ordinaire au premier coup d'œil. Quel dommage qu'un talent tel que celui de Mme Pisaroni soit retenu dans l'inactivité par les bornes d'un répertoire trop resserré. Ce beau talent, dernière émanation de la grande école italienne, quittera Paris sans y avoir été en quelque sorte connu. Pendez-vous, dilettanti; vous n'étiez pas au concert du 1er novembre.

PRÉCIS

SUR L'INSTITUTION ROYALE DE MUSIQUE RELIGIEUSE.

L'institution royale de musique religieuse, créée dans la vue de régénérer la musique d'église, a adopté à cet effet deux moyens qui concourent au même but.

Le premier est d'exécuter et de faire entendre publiquement les chefs-d'œuvre de musique sacrée et classique, ainsi que les ouvrages les plus propres au service de l'Église.

Le second est de former des professeurs capables de propager son enseignement et ses procédés.

Elle est composée de deux pensionnats séparés, l'un d'hommes, l'autre de femmes, élevés et instruits gratui-

lement aux frais du Roi. A chacun de ces pensionnats est attaché un externat, où les élèves de l'un et de l'autre sexe, doués d'une belle voix et de dispositions pour le chant, sont admis à recevoir gratuitement toutes les connaissances qui composent une bonne éducation.

Outre la lecture, l'écriture et le calcul, l'instruction y comprend encore les objets suivans :

L'enseignement spécial et principal de la musique vocale, ce qui renferme le solfège ou art de lire et noter la musique, et l'art du chant proprement dit;

Celui de la musique instrumentale, notamment le forté-piano ou l'orgue, le violon et le violoncelle;

Celui de l'harmonie pratique et de la composition musicale.

Celui des langues française, latine et italienne, des belles-lettres, de la géographie, de l'histoire; en un mot, l'éducation religieuse, morale et grammaticale, en usage dans les établissemens désignés sous la dénomination de pensionnat, au titre 1er, art. 10, n° 5, de la loi du 17 mars 1808, portant organisation de l'Université.

Ceux des élèves qui se distinguent par leur talent et leur bonne conduite, reçoivent des encouragemens de tout genre; ils reçoivent en tout ou en partie la nourriture et l'habillement; ils sont chargés de fonctions lucratives, et peuvent même obtenir la faveur d'être reçus à demeure dans l'Etablissement, et d'être entièrement élevés et entretenus aux frais du roi, ou d'être placés avantageusement.

Tous les élèves, tant internes qu'externes, sont soignés gratuitement dans leurs maladies, au moyen des cartes de dispensaires fournies par l'établissement.

Les classes commencent en été à six heures du matin, et finissent à six heures du soir; en hiver, elles suivent le progrès du jour.

Les personnes qui auraient connaissance de jeunes sujets ayant une belle voix et du goût pour la musique et le chant, sont invitées à les présenter ou à en donner avis.

L'institution reçoit à titre de pensionnaires les jeunes gens qui veulent se perfectionner dans l'étude de la mu-

sique ; elle fournit aux cathédrales, paroisses et chapelles, sur la demande de MM. lès évêques, les curés et aumôniers, des maîtres de chant, chantres, enfans de chœur, des musiciens, des organistes, etc. Elle fournit des professeurs pour les maisons d'éducation de l'un et de l'autre sexe ; elle procure des œuvres de musique d'église en tout genre, soit française, soit étrangère, des instrumens d'église, tels qu'orgues, serpens, etc. ; et entreprend de gré à gré la composition de toute sorte de musique d'église, plain-chant, contre-point, messes, motets, etc.

S'adresser, de vive voix ou par écrit, franc de port, à M. Choron, directeur de l'institution, à l'adresse ci-dessus. Il est visible à l'établissement, tous les jours, depuis dix heures du matin jusqu'à deux heures après midi.

ANNONCES.

SOUSCRIPTION.

Trois grands quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, dédiés à S. M. le roi de Prusse, par L. Jadin, chevalier de la Légion-d'Honneur, gouverneur des pages de la musique du Roi.

Ces quatuors paraîtront du 20 au 30 novembre prochain; on souscrit chez M. Frey, marchand de musique, place des Victoires, n° 8, et chez l'Auteur, rue Bergère, n° 2; le prix de la souscription est de 5 francs : l'œuvre est marqué 12 francs.

Nota. On ne paiera qu'en recevant l'ouvrage. Les lettres de demandes et envois de fonds devront être adressés franc de port.

— Sonate pour violoncelle et piano. Concertans, op. 10, par A. de Sayve. Chez Zetter, rue du Faubour-Poissonnière, n° 3.

— Quatuor pour 2 violon, alto et basse, œuvre 13, par A. de Sayve. Chez Richaut, Boulevard Poissonnière, n° 16.

SUR LE MÉTRONOME DE MAELZEL.

La nécessité de mesurer le temps en musique par des règles fixes et invariables a été reconnue de tout temps, et les efforts de beaucoup de musiciens et de mécaniciens pour atteindre à ce but datent de loin. *Loulié*, dans ses *Élémens ou Principes de Musique*, publiés en 1698, proposa une machine nommée *chronomètre* dont il donne la description. *Sauveur*, dans ses *Principes d'Acoustique*, en cite une autre qui avait été imaginée par l'Affilard. Plus tard, Harrison, fameux mécanicien anglais, qui s'est illustré par ses montres marines, inventa une machine qui paraît avoir été parfaite, mais dont le prix élevé ne permettait pas d'en rendre l'usage populaire. Il en a donné la description dans un écrit qui a pour titre : *Description concerning such a mecanism as will afford a nice and true mensuration of time*, etc. (Description d'un mécanisme propre à donner une mesure exacte et vraie du temps, etc.) Londres, 1775, in-8°.

En 1782, Duclos, horloger à Paris, fit une machine qu'il appelait *Rhythmomètre*, dont le but était à la fois de donner la mesure exacte des temps de la musique, et de transmettre aux exécutans les intentions des compositeurs. Les professeurs de l'École royale de chant, à la tête desquels était M. Gossec, approuvèrent cette machine, et firent un rapport dans lequel on trouvait le passage suivant : « A la « précision la plus exacte, cette machine joint la faculté « de donner toutes les modifications de mouvement, et « tous les degrés de vitesse que l'on peut désirer, sans « qu'elle fasse éprouver, dans les changemens de mesure, « comme dans les siens propres, le moindre retard. Cette « qualité est d'autant plus précieuse, que dans le cours « de l'exécution d'un morceau de musique, le conducteur « peut, à volonté, par des moyens simples et aisés, presser « et ralentir le mouvement, en suivre avec facilité toutes les

« diverses variations auxquelles l'expression du chanteur ou « d'un exécutant peut donner lieu, d'où il résulte qu'à ces « diverses variations, il peut aussi sans peine soumettre « toujours les accompagnemens. »

Dans le même temps, un autre mécanicien, nommé Pelletier, proposa aussi un nouveau chronomètre, dont on ignore aujourd'hui la forme et le mécanisme. En 1784, Davaux, amateur connu par ses concertos et ses quatuors, fit insérer dans le *Journal Encyclopédique* (juin, p. 534) une *Lettre sur un instrument ou pendule nouveau, qui a pour but de déterminer avec la plus grande exactitude les différens degrés de vitesse depuis le prestissimo jusqu'au largo, avec les nuances imperceptibles d'un degré à l'autre.* Le pendule avait été construit par Reneaudin, horloger de Paris. Le fameux Breguet en a fait un qui avait, comme celui de Harrison, l'inconvénient d'être d'un prix trop élevé.

Despréaux, ancien professeur au Conservatoire, proposa, en 1812, de substituer à toutes ces machines un poids quelconque, ayant une forme lenticulaire ou sphérique, suspendu par un fil ayant une longueur déterminée pour un mouvement donné, par exemple, celui du pendule astronomique, avec une échelle graduée pour varier ces longueurs, selon le mouvement qu'on veut obtenir. Les avantages de ce chronomètre consistent dans la simplicité de sa construction, et dans la loi physique qui rend les vibrations *isochrones*[1] quelle que soit la diminution de l'arc décrit par le pendule, à mesure qu'il tend à l'état de repos. Ses inconvéniens sont de ne point rendre sensibles à l'oreille les temps de la mesure, et de ne point donner d'unité de mouvement pour tous les pays, les vibrations du pendule variant selon les latitudes.

Plusieurs autres professeurs ou théoriciens ont aussi proposé des moyens différens pour arriver à des mouvemens déterminés. Je citerai parmi ceux-là Burja, professeur de mathématiques à Berlin, qui a publié une brochure de 24 pages in-8° sous ce titre : *Beschreibung eines musikalischen zeitmessers*, (Description d'un Chronomètre musical),

(1) C'est-à-dire d'un temps égal.

Berlin; 1790. Wenk, claveciniste, mécanicien et fabricant d'instrumens, auteur d'un livre intitulé : *Beschreibung eines Chronometers, oder musikalischen zeitmessers,* (Description d'un Chronomètre ou régulateur de la mesure musicale), Magdebourg, 1698, in-8°; Thiémé, professeur de musique à Rouen, à qui l'on doit une brochure intéressante qui a pour titre : *Nouvelle théorie sur les différens mouvemens des airs, fondée sur la pratique de la musique moderne, avec le projet d'un nouveau chronomètre, destiné à perpétuer à jamais, pour tous les temps, comme pour tous les lieux, le mouvement et la mesure des airs de toutes les compositions,* Rouen et Paris, 1801, 70 p. in-8°; enfin, Stœkel, chanteur à Burg, M. Godefroy Weber, célèbre théoricien et compositeur, Sparrovogens et Zumeskal, qui, dans les *Gazettes Musicales* de Leipsick et de Vienne, ont inséré des dissertations plus ou moins instructives sur cette matière.

Malgré tant d'efforts, l'usage d'un chronomètre quelconque ne s'était point introduit dans le monde, soit que les machines fussent trop compliquées, trop dispendieuses, ou trop incommodes, soit que leur effet ne répondît pas à ce qu'on en attendait. Enfin, en 1815, l'habile mécanicien Maelzel soumit à l'examen de l'Institut de France une petite machine, à laquelle il donnait le nom de *Métronome*, et qui était destinée à remplir les mêmes fonctions que tous les autres chronomètres. Cette machine, dont l'enveloppe a la forme d'un obélisque, et dont l'un des côtés s'enlève pour laisser osciller un balancier, qui est appuyé sur un point vers son extrémité inférieure, et libre vers le haut. Un mécanisme à engrainage, mû par un ressort, agit sur le balancier, et le met en mouvement. Un poids mobile, qui glisse à volonté sur la tige du balancier, détermine la vitesse ou la lenteur en déplaçant le centre de gravité, et remplace avec avantage, par le moyen d'une merveilleuse simplicité, le pendule le plus long dont on puisse avoir besoin pour mesurer les mouvemens lents. Une échelle graduée, et portant des nombres qui correspondent à chacune des nuances de vitesse ou de lenteur admissibles dans la musique, indique les points du balancier

où le poids doit être fixé. Plus ce poids s'éloigne du point d'appui du balancier, plus le mouvement est lent, et conséquemment plus il s'en rapproche, plus le mouvement est vif.

M. Maelzel a pris pour unité de temps *la minute*, ou la soixantième partie de l'heure. Le mouvement le plus lent est celui qui est marqué du nombre 50, c'est-à-dire, celui où cinquante oscillations du balancier se font dans l'intervalle d'une minute. Le plus vif est celui où le même balancier fait 160 oscillations dans le même temps. Chaque oscillation exprime la durée d'un temps musical d'une mesure à quatre ou à trois temps, simple ou composée. Toutes les nuances de lenteur ou de vitesse sont comprises entre ces deux termes 50 et 160.

On conçoit, d'après ce qui vient d'être dit, que pour indiquer le mouvement exact d'un morceau, le compositeur n'a qu'à marquer le nombre du métronome auquel il répond, et que ce moyen est bien plus sûr que d'employer les mots si vagues de *largo*, d'*adagio*, de *lento*, *andante*, *andantino*, *allegretto*, *allegro*, *vivace*, *presto*, etc. Aussi l'Institut a-t-il hautement approuvé cette invention; les avantages du métronome ont même été si généralement sentis que, malgré la puissance de la routine, cette machine s'est assez rapidement popularisée. Au reste, il est bon de remarquer que c'est principalement pour la transmission des mouvemens qu'elle est utile; car, si l'on en faisait usage comme régulateur de la mesure, on détruirait toute idée d'expression et de verve dans l'exécution.

Un habile constructeur d'orgues d'Amsterdam, nommé Winkel, a réclamé l'invention du métronome, dans une lettre insérée au n° 25 de la Gazette Musicale de Leipsick, en 1818. Il déclare que M. Maelzel ayant vu chez lui le mécanisme de cet ingénieux instrument, s'est emparé de sa découverte, et l'a donnée frauduleusement comme la sienne. J'ignore jusqu'à quel point cette réclamation est fondée, M. Maelzel n'y ayant point répondu.

FÉTIS.

DE L'ACCORD DES INSTRUMENS

ET DE LA DÉTERMINATION D'UN DIAPASON,

PAR M. LE BARON BLEIN.

La gamme chromatique ayant été formée d'après les principes constitutifs des harmonies des deux modes, sous le type des rapports de vibrations :

$$1,\ \frac{16}{15},\ \frac{9}{8},\ \frac{6}{5},\ \frac{5}{4},\ \frac{4}{3},\ \frac{\sqrt{2}}{1},\ \frac{3}{2},\ \frac{8}{5},\ \frac{5}{3},\ \frac{16}{9},\ \frac{15}{8},\ 2.$$

On trouvera qu'à partir du son 1, les premières consonnances ascendantes $\frac{3}{2}$ et $\frac{9}{4}$ ou $\frac{9}{8}$, et les premières consonnances inverses $\frac{4}{3}$ et $\frac{16}{9}$ sont parfaitement justes ; mais le son $\frac{5}{3}$ n'est pas la première consonnance de $\frac{9}{8}$, qui devrait être $\frac{27}{16}$; car $\frac{27}{16}$ est plus grand que $\frac{5}{3}$ de $\frac{1}{48}$; de même $\frac{6}{5}$ n'est pas en descendant la première consonnance de $\frac{16}{9}$, qui serait $\frac{32}{27}$ plus petit que $\frac{6}{5}$ de $\frac{2}{135}$.

Comme les premières consonnances sont celles dont la justesse est mieux sentie par l'oreille, il faut, en prenant le son 1, comme régulateur fondamental, accorder dans un instrument ;

1° Tous les sons 1, 2, 4, 8.... $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, et autres octaves ;

2° la série ascendante des premières consonnances $\frac{3}{2}$, $\frac{9}{4}$, et toutes leurs octaves ; et la série inverse des autres premières consonnances $\frac{4}{3}$ et $\frac{16}{9}$, et leurs octaves.

3° Former l'accord consonnant 1, $\frac{4}{3}$, $\frac{5}{3}$, qui donnera, par le moyen de l'oreille[1], la faculté de déterminer le son $\frac{5}{3}$, et ses octaves ;

4° Prendre ensuite le son $\frac{5}{4}$, comme première consonnance de $\frac{5}{3}$ ou $\frac{5}{6}$; et le son $\frac{15}{8}$ comme première consonnance du précédent. Les accords consonnans 1, $\frac{5}{4}$, $\frac{3}{2}$, et $\frac{5}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{15}{8}$ leur serviront de preuves.

(1) Ceci s'applique particulièrement à l'accord des clavecins, pianos, et autres instrumens semblables, la géométrie donnant les moyens précis de déterminer les divisions des trous de la flûte et instrumens du même genre, et les longueurs des tuyaux d'orgue.

5° L'accord consonnant 1, $\frac{4}{3}$, $\frac{8}{5}$, servira à déterminer, par l'oreille, le son $\frac{8}{5}$ et ses octaves.

6° Le son $\frac{6}{5}$ sera déterminé comme première consonnance de $\frac{8}{5}$ ou de $\frac{4}{5}$, et l'accord consonnant 1, $\frac{6}{5}$, $\frac{3}{2}$, lui servira de preuve.

7° Le son $\frac{16}{15}$ sera déterminé comme première consonnance inverse du son $\frac{8}{5}$, et l'accord consonnant $\frac{16}{15}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{8}{5}$, lui servira de preuve.

8° Enfin, le son $\frac{\sqrt{2}}{1}$ devra seul être déterminé comme première consonnance relativement à $\frac{16}{15}$ et à $\frac{15}{8}$, sans pouvoir satisfaire parfaitement l'oreille, parce que, d'après son expression, sa valeur mathématique, il présente un rapport incommensurable, et par conséquent nécessairement faux à l'oreille. En effet, la première consonnance inverse de $\frac{16}{15}$ est $\frac{32}{45}$ ou $\frac{64}{45}$, et la première consonnance de $\frac{15}{8}$ est $\frac{45}{16}$ ou $\frac{45}{32}$. Or, le son $\frac{\sqrt{2}}{1}$ est précisément le moyen proportionnel géométrique entre $\frac{64}{45}$ et $\frac{45}{32}$, la fraction qui le représente étant plus grande que la dernière et plus petite que la première, ce qui indique que les intervalles de $\frac{16}{15}$ à $\frac{\sqrt{2}}{1}$ et de $\frac{\sqrt{2}}{5}$ à $\frac{15}{8}$ sont plus petits qu'ils ne devraient être.

En d'autres termes, le son 1 étant représenté par l'*ut* de la gamme diatonique en usage, il faut accorder les quintes *sol* et *re* en montant, et *fa*, *si* ♭ en descendant, avec précision; faire les tierces *fa*, *la* et *fa*, *la* ♭ justes à l'oreille, et les vérifier par les accords *ut*, *fa*, *la* et *ut*, *fa*, *la* ♭; faire ensuite les quintes justes du *la* au *mi* et au *si*, et les vérifier par les accords *ut*, *mi*, *sol*, *ut*, *mi*, *la*, et *mi*, *sol*, *si*; faire la quinte *la* ♭, *mi* ♭ juste; la vérifier par les accords *ut*, *mi* ♭, *sol*, et *ut*, *mi* ♭, *la* ♭; faire en descendant la quinte juste *la* ♭, *re* ♭, et la vérifier par l'accord *re* ♭, *fa*, *la* ♭; et enfin faire le *fa* ♯ ou *sol* ♭ comme quarte intermédiaire et faible, entre { *re* ♭ / *ut* ♯ } et *si*.

Mais si les clavecins, orgues, pianos, etc., sont accordés d'après ce procédé, il est nécessaire que tous les autres instrumens, s'ils sont dans le cas d'être joués ensemble, aient leurs sons distribués de la même manière;

sans quoi ils seront nécessairement forcés de produire dans beaucoup de cas des sons autres que ceux des premiers, et leur ensemble produira un très mauvais effet.

Les basses et les altos, par exemple, auront un son (le *la* de leur chanterelle) qui ne sera pas celui de l'orgue, dont l'*ut* est le régulateur, et dont il est la sixte majeure. Dans les violons, le *la* et le *mi* ne seront point non plus les mêmes, par l'habitude où l'on est d'accorder ces instrumens par quintes justes, que ceux qui résulteraient d'un *ut* commun à tous les instrumens. Les clarinettes construites en *fa*, en *si* ♭, les hautbois et les flûtes, ayant un *re* pour son fondamental, pourront bien moins encore donner les mêmes sons.

Il faudrait donc, en prenant l'*ut* pour régulateur commun, construire les instrumens avec un *ut* pour son grave et générateur; et dans les instrumens à archet, accorder les *ut*, les *sol* et les *re* par quintes justes, mais déterminer les *la* comme sixtes majeures d'*ut*, et non pas comme quintes de *re;* et ensuite les *mi*, comme quintes justes de ces *mi*.

On sait que le son *ut*, le plus grave de l'orgue, est celui donné par un tube de 32 pieds de roi, que l'on a trouvé résulter d'un nombre de 32 vibrations par seconde[1]. Le nombre des vibrations doublant à chaque octave, il en résulte qu'un tube d'un pied donne la cinquième octave aiguë du premier *ut*, provenant de 1024 vibrations par seconde. Nous ferons remarquer que, si au lieu d'un tube d'un pied de roi de longueur, on avait pris un tube d'un tiers de mètre, ou d'un pied métrique, mesure maintenant en usage, le son qui en serait résulté aurait été produit par 1000 vibrations en une seconde, car le pied de roi est au pied métrique, très approximativement, comme 1000 est à 1025 $\frac{2}{9}$, et la différence d'environ un millième peut être négligée. Ce son, à 1000 vibrations par seconde,

(1) Je crois que le palarithme de M. le baron Coignard-de-la-Tour indique que ce son est produit par 64 vibrations au lieu de 32; mais peu importe, quant aux conséquences, puisque ce son est alors représenté par son octave.

pourrait être pris pour diapason ou régulateur; mais comme il est plus grave d'un quart de ton que l'*ut* de l'orgue, et que celui-ci est d'environ trois quarts de ton plus grave que celui en usage dans les temps modernes, on voit qu'il se rapporterait assez au *si* ♭ de nos instrumens actuels.

Or, puisque le *si* ♭ est le son le plus grave de la série des quintes justes ascendantes de notre gamme chromatique, rien n'empêche de le prendre pour régulateur. La coïncidence d'un nombre millenaire, d'une mesure métrique, et d'une unité de temps usuelle, concourront à le rendre désormais inaltérable. Le son *mi* ♭, s'il était considéré comme la quinte renversée de ce *si* ♭, serait un son à 666 $\frac{2}{3}$ vibrations, produit par un tube d'un demi-mètre de longueur, et son octave grave donnée par le tube d'un mètre, serait un son à 333 $\frac{1}{3}$ vibrations par seconde.

Notre gamme chromatique serait donc composée des sons suivans, représentés en nombres de vibrations, savoir :

0, 1, 2, 3, 4, 5, 6,
562 $\frac{1}{2}$, 600, 631 $\frac{9}{16}$, 675, 703 $\frac{1}{8}$, 750, 798 $\frac{1}{2}$,

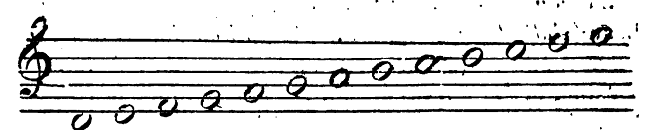
7. 8, 9, 10, 11, 12.
843 $\frac{3}{4}$, 900, 739 $\frac{1}{2}$, 1000, 1054 $\frac{11}{16}$, 1125.

On voit que la formation de notre gamme chromatique nous conduit naturellement à une dénomination particulière pour chacun des intervalles, soit consonnans, soit dissonans des sons qui la composent, tirée du rang qu'y occupent ces mêmes sons. Comment, en effet, ne pas donner un nom absolument indépendant, 1° A tous les sons consonnans avec la note fondamentale ou tonique { 0 / *ut* }, savoir les intervalles 3, 4, 5, 7, 8, 9, que d'après la division diatonique il faut nommer { *mi* ♭ / *re* ♯ }, { *fa* ♭ / *mi* }, { *mi* ♯ / *fa* }, *sol*, { *sol* ♯ / *la* ♭ }, *la*, suivant les circonstances; 2° Aux intervalles dissonans 1, 2, 6, 10, 11, qu'il faut nommer dans ce système { *ut* ♯ / *re* ♭ }, *re*, { *fa* ♯ / *sol* ♭ }, { *la* ♯ / *si* ♭ }, { *si* / *ut* ♭ } : ce qui entraîne la

distinction entre des tierces, des sixtes, des secondes, des septièmes, majeures ou mineures, des quartes, des quintes, diminuées ou superflues, et jusqu'à des secondes, des sixtes et des septièmes superflues, qui n'auraient pas dû exister, puisqu'elles se confondent nécessairement avec les tierces mineures, les septièmes mineures et les octaves.

Nous oserons donc proposer de revenir à cette réforme générale, jadis indiquée dans la manière de noter la musique, et qui la rendrait d'une lecture et d'une étude incomparablement plus faciles par la suppression absolue des dièses et des bémols. On sait qu'elle consiste à établir des portées à six lignes, où chacun des douze intervalles chromatiques trouve sa place alternativement sur les lignes et sur les espaces qui les séparent, ainsi qu'il suit.

Il a fallu créer les nouveaux noms *dé*, *bé*, *da*, *lo*, *di*, pour les notes qui en manquaient.



ut, *dé*, ré, *bé*, mi, fa, *da*, sol, *lé*, la, *di*, si, ut.
INTERVAL. 0 1er, 2e, 3e, 4e, 5e, 6e, 7e, 8e, 9e, 10e, 11e, 12e.

RÉPONSE

A UNE QUESTION QUI NOUS A ÉTÉ FAITE PAR QUELQUES-UNS DE NOS ABONNÉS.

Nous nous sommes servi quelquefois[1] d'un mot généralement adopté en Allemagne, mais peu connu en France; ce mot est celui d'*Æsthétique*. Quelques-uns de nos abonnés nous ont fait observer qu'il serait utile de définir les mots peu usités dont nous avons occasion de nous servir, et nous ont demandé ce que signifie exactement celui

(1) Notamment dans notre article sur les journaux de musique (Voy. la *Revue Musicale*, n° 38).

d'*Æsthétique*. Nous nous faisons un devoir de les satisfaire.

L'*Æsthétique* est exactement la philosophie des arts. Cette science ébauchée vers le milieu du dix-huitième siècle par l'idéologue allemand A. G. Baumgarten, a pour objet la doctrine du beau, du sublime, du goût et du jugement dans les arts. Elle se divise, comme la logique et la métaphysique, en pure et appliquée. L'*Æsthétique pure* est celle qui considère abstractivement les idées de *beau*, de *sublime*, de *goût*, etc.; on la nomme *Crimatologie æsthétique*. L'*Æsthétique appliquée*, qu'on désigne par le nom de *Calléothecnie*, embrasse les beaux-arts en général, et leurs diverses espèces, qui se divisent en *arts toniques* (la musique, la poétique et la rhétorique), en *arts plastiques* (la peinture, l'architecture, la calligraphie, etc.), et en *arts mimiques* (la danse, la chorégraphie, la gymnastique, etc.)

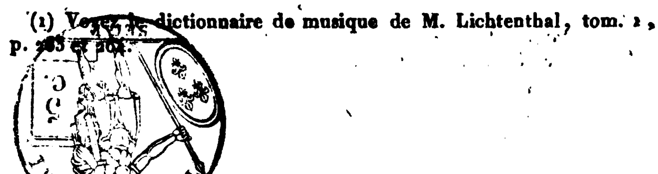
L'idéologie æsthétique se divise aussi en doctrine du beau (*Calléologie*), du sublime (*Hypsicologie*), et des affinités æsthétiques (*Syngenciologie*), comme, par exemple, l'agréable, le gracieux, l'élégant, le magnifique, le colossal, le majestueux, l'étonnant, le pathétique, le sentimental, etc. [1]

Telles sont les branches étendues de cette science plus ou moins cultivée par les théoriciens allemands, mais qui est peu connue parmi nous.

ANECDOTE.

Tous les peuples du nord, et particulièrement les Scandinaves, ont cultivé la musique dans les temps les plus reculés. Les Finlandais ont conservé diverses mélodies qui leur ont été transmises d'âge en âge depuis le siècle de Fingal et d'Ossian. Telle est la chanson appelée *Runa*, qu'on joue encore sur l'instrument nommé *Harpa*, lequel

(1) Voyez le dictionnaire de musique de M. Lichtenthal, tom. 1, p. [illegible] et [illegible].



n'est qu'une imitation grossière de la cithare ancienne [1]. Mais, par suite d'événemens inconnus, cet art était tombé en Suède dans un tel discrédit, que les lois en défendaient l'usage, et que les musiciens étaient considérés comme infâmes. Il était même permis de les tuer partout où l'on en rencontrait; le meurtrier était seulement tenu de donner aux héritiers du mort une paire de souliers neufs, une paire de gants, et un veau de trois ans. A l'égard de cette dernière partie de l'indemnité, l'héritier n'y avait droit qu'après s'être soumis à une épreuve humiliante, digne de ces temps barbares. On enduisait de graisse la queue du veau, qu'on menait sur le haut d'une colline; l'héritier prenait cette queue dans ses mains, le meurtrier frappait ensuite le veau avec un fouet et le forçait à s'enfuir. Si l'héritier pouvait le retenir, l'animal lui appartenait; mais si la queue glissait entre ses mains, il perdait ses droits et restait exposé aux railleries des assistans.

Toutes ces horreurs se perpétuèrent jusqu'au règne de Gustave Wasa (élu en 1523); ce prince abolit des lois et des usages si ridiculement féroces, appela à sa cour des musiciens étrangers, et introduisit en Suède l'art de la danse, qui y était inconnu auparavant. (Voyez l'*Histoire de Gustave Wasa*, par Archenholz, Tubinge, 1801, tome I, page 113, et tome II, page 292.)

NOUVELLES DE PARIS.

Vendredi 9 novembre, on a repris à l'Opéra les représentations de *Moïse*, qui avaient été interrompues pendant quelque temps; l'exécution a été très satisfaisante. Adolphe Nourrit, Dabadie, Levasseur et M[lle]. Cinti se sont montrés dignes de ce bel ouvrage.

(1) La *runa* est une mélodie à cinq temps. Le *harpu* est monté de cinq cordes de métal, qui sont accordées en *la* mineur, ton que les peuples du nord affectionnent. On le joue d'une seule main comme la lyre antique.

Les répétitions de *la Muette de Portici* (Mazzaniello) ont commencé; on parle de la musique de M. Auber avec beaucoup d'éloges. Espérons que nous jouirons bientôt de cette composition importante.

— Les répétitions du *Colporteur* se poursuivent avec activité au théâtre de l'Opéra-Comique. Cet ouvrage sera vraisemblablement joué vers le 25 de ce mois. Ce qu'on a entendu de la pièce et de la musique fait espérer un succès éclatant.

— *L'Amant et le Mari*, opéra-comique en deux actes, paroles de MM. de Jouy et Roger, musique de M. Fétis, sera repris samedi prochain. Cette pièce, qui a eu plus de cent représentations dans la nouveauté, n'avait pas été jouée depuis près de trois ans.

— M. Sabastiani, virtuose sur la clarinette, solo au théâtre de Saint-Charles et de la musique particulière du roi de Naples, est arrivé à Paris. Il se propose de donner un concert et de se faire entendre en public plusieurs fois. On assure qu'il est d'une habileté remarquable sur son instrument.

— Le fameux Paganini, qu'on attendait à Paris cet hiver, ne viendra pas dans cette ville. Il est maintenant à Milan, et se dispose à partir pour la Russie, en passant par l'Allemagne, et s'arrêtant à Vienne. On assure qu'il craint le séjour de Paris; il a tort. Les réputations usurpées s'évanouissent devant le public parisien; mais les grands talens y mettent le sceau à leur gloire.

— Le jeudi 22 de ce mois, jour de la Sainte-Cécile, les élèves de l'Institution royale de musique religieuse donneront un premier exercice, où, indépendamment de plusieurs morceaux non encore exécutés, on entendra la belle ode de Dryden, *le Pouvoir de l'Harmonie*, dédiée à Sainte-Cécile, et l'un des chefs-d'œuvre de Haendel. Cet exercice aura lieu à deux heures très précices après midi, en la salle de l'Institution, rue de Vaugirard, n° 69. Les prix des places sont les mêmes que l'année dernière.

— Le 29 de ce mois, les principaux acteurs des divers théâtres de la capitale se réuniront pour donner, au théâtre

Feydeau, une représentation au bénéfice de Huet, à laquelle cet acteur estimable a droit, après vingt-cinq ans de service. Elle se composera du *Colporteur*, opéra nouveau en trois actes, des deux derniers actes de *Roméo et Juliette*, tragédie de Shakespeare, dans laquelle les acteurs anglais, et notamment mademoiselle Smithson et Abbott joueront à Paris pour la dernière fois, et d'un intermède qui ne peut manquer de piquer la curiosité publique. Quarante un acteurs y auront un rôle. Dans ce nombre, on compte mademoiselle Mars, Monrose et Firmin du théâtre Français; mademoiselle Cinti, Adolphe Nourrit et Dabadie de l'Opéra; Chollet, Ponchard, Valère, Vizentini, Lemonnier, Lafeuillade, Huet, Féréol, Mesdames Rigaut, Pradher, Prévost, Ponchard, et tous les autres sociétaires et pensionnaires de l'Opéra-Comique; Chenard, Lesage et tous les acteurs retirés du même théâtre; le célèbre violoniste Lafont, qui parlera, chantera et jouera du violon, etc., etc. On y entendra, dans un concert mis en action, tous les premiers chanteurs, MM. Vogt, Dacosta et d'autres célèbres artistes. Enfin les danseurs de l'Opéra termineront la fête par un ballet où madame Montessu jouera la dernière scène de *la Somnambule*. Peu de représentations à bénéfice ont offert un ensemble plus attrayant. Tout Paris voudra assister à celle-ci.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Milan. On vient de représenter au théâtre *Alla Scala* un opéra nouveau qui a pour titre: *Il Pirata* (le Pirate). Le sujet est tiré du roman de Walter Scott qui porte ce nom. La musique est l'ouvrage d'un jeune compositeur napolitain nommé *Bellini*, dont nous avons déjà parlé dans la *Revue Musicale*. Ce jeune homme paraît être né pour se faire un nom remarquable. Son chant se rap-

proche de la simplicité de l'ancienne école, et sa manière n'est point une imitation de celle de Rossini : ces deux points sont déjà de favorable augure. Toutefois ils ne suffisent point. Pour se faire un nom, il faut avoir un style particulier, de l'invention, de la chaleur, de l'effet enfin. On ne dit pas si l'on trouve ces qualités dans les productions de M. Bellini : mais il est peu vraisemblable qu'elles y soient, ce compositeur étant encore dans une extrême jeunesse. De quelque talent naturel qu'on soit doué, on commence par être imitateur. Mozart, Beethowen, Rossini l'ont été dans leurs premiers ouvrages. Le premier ne se montre que le copiste de Hasse dans ses partitions de *Mitridate*, de *Lucio Silla* et d'*il Re pastore*; il est évident que Beethowen se proposait Mozart pour modèle dans ses premiers quatuors et dans ses premières sonates, et l'audacieux Rossini lui-même ne sortait pas de la manière de ses prédécesseurs dans sa *Cambiale di Matrimonio*, et dans sa *Scala di seta*. Il faut essayer ses forces d'abord, acquérir l'habitude des procédés de l'art, et surtout pressentir l'opinion publique. Peu à peu la confiance vient; avec elle naît l'audace, et celle-ci crée les innovations. Au reste ce qu'on dit de la musique d'*il Pirata* doit nous en donner une bonne opinion : on y trouve, dit-on, simplicité, grace, énergie et passion. C'est beaucoup. Ainsi soit-il.

L'ouvrage a obtenu le plus grand succès. Tous les soirs l'auteur et les acteurs principaux sont redemandés par le public. Madame Méric-Lalande et Rubini s'y sont distingués, et ont reçu beaucoup d'applaudissemens.

— On annonce, comme devant paraître sous peu de temps, le livre posthume du célèbre compositeur C. M. de Weber qui a pour titre *Künsterleben* (la Vie d'Artiste). Quelques biographes ont indiqué cet ouvrage comme un roman musical; mais il paraît certain que c'est une biographie de l'auteur, avec des notes très étendues sur la musique, sur les artistes les plus célèbres et sur leurs compositions. Un pareil livre ne peut manquer d'exciter la curiosité publique. La naïveté qui faisait le fonds du ca-

ractère de ce grand musicien, ses idées pittoresques et sa mélancolie habituelle, doivent prêter du charme à son style et rendre piquant le récit des événemens de sa vie. Ses opinions en musique, exprimées par lui-même, présentent aussi beaucoup d'intérêt. Nous nous empresserons de nous procurer ce livre après sa publication, et d'en donner des extraits dans la *Revue musicale*.

GALERIE

Des Musiciens célèbres,

COMPOSITEURS, CHANTEURS ET INSTRUMENTISTES,

Contenant leurs portraits lithographiés par les meilleurs artistes, des *fac-simile*, et leurs biographies.

PAR F. J. FÉTIS.

PREMIÈRE LIVRAISON[1].

Nous ne craignons pas d'être démentis en déclarant que l'ouvrage que nous annonçons est le plus beau monument qui ait été élevé à la gloire des grands artistes qui ont il-

(1) A Paris, chez LES ÉDITEURS, quai Voltaire, n° 21, chez l'AUTEUR, rue Bleue, n° 4, CHAILLOU POTRELLE, rue Saint-Honoré, n° 140, SAUTELET et Cie, place de la Bourse, et LANGLUMÉ, imprimeur lithographe, rue de l'Abbaye n° 4. A Bruxelles, SEB. AVANZO et Cie., rue de la Magdeleine, n° 397.

La *Galerie des Musiciens célèbres* est publiée par livraisons qui contiennent quatre portraits, format grand in-folio *Nom-de-Jésus*, avec un ou deux *fac-simile*, et trois feuilles de texte imprimé en caractères de Didot.

L'ouvrage entier se composèra de *trente livraisons*. Il en paraîtra au moins *huit* par an, et au plus *douze*.

La première livraison a paru le 1er novembre 1827.

Le prix de chaque livraison est fixé à 12 fr. Les exemplaires sur papier de Chine se paieront 20 fr.

On ne paie rien d'avance.

Il suffit, pour être compté comme souscripteur, de se faire inscrire à l'une des adresses ci-dessus, ou chez les principaux libraires, marchands d'estampes et de musique des principales villes de France et de l'étranger.

lustré l'art musical, ou plutôt qu'il n'existe rien qu'on puisse lui comparer. Son plan, comme toutes les parties de son exécution, nous semblent le rendre digne de son objet. Nous croyons devoir entrer dans quelques détails à cet égard.

Plusieurs recueils de portraits d'artistes, et particulièrement de musiciens, existent; mais ceux qui les ont publiés se sont bornés à une nation, ou à une époque. Tels sont le *Parnasse Français*, de Titon du Tillet, où l'on trouve les portraits et les notices abrégées de quelques musiciens de l'école française. Le volume qui contient les portraits et les biographies des compositeurs et des chanteurs napolitains, dans l'ouvrage qui a pour titre: *Biographia degli uomini illustri del regno di Napoli, ornata dei loro rispettivi ritratti* (Naples, 1819, in-4°), et la collection de portraits de musiciens italiens publiés à Milan. Mais le premier de ces recueils a le défaut de ne contenir qu'un petit nombre de portraits et des notices inexates; le second, borné aux musiciens du royaume de Naples, n'offre que des portraits d'une exécution pire que médiocre, et des notices incomplètes ou fautives; enfin le troisième, dépourvu de texte, ne renferme que des portraits d'une petite dimention qui n'offrent à-peu-près que le trait.

La *Galerie des Musiciens célèbres* est conçue sur un plan plus étendu. Elle embrasse toutes les époques, toutes les nations et tous les genres. Là, Rameau, Lulli, Scarlatti, Carissimi, Bach, Mozart, Haydn, Méhul, Grétry, Gluck, Rossini, Palestrina, Handel, Jomelli, Pergolèse, Cherubini, Boïeldieu, Beethoven, Weber, Mayerbeer, Clementi, Dussek, Cramer, Steibelt, Kalkbrenner, Herz, Baillot, Viotti, Rode, Paganini, Corelli, Tartini, Pugnani, Benda, Spohr, Garat, Guadagni, Marchesi, Crescentini, Raff, Viganoni, Braham, Faustina, Gabrielli, Saint-Huberti, le père Martini, Mattei, Marpurg, Kirnberger, Forkel, et une foule d'autres compositeurs, chanteurs, instrumentistes et théoriciens célèbres se trouveront réunis et jugés avec impartialité, quelque soit l'école, le temps et la nation auxquels ils appartiennent. Dans le but de soutenir l'in-

térêt que cette publication doit inspirer à tous les professeurs et amateurs de musique, on placera dans chaque livraison un compositeur allemand ou italien et un compositeur français, un chanteur et un instrumentiste, ou deux instrumentistes appartenant à des genres différents. Des tables, qui seront publiées à la fin de l'ouvrage, coordonneront la collection sous trois aspects différents : 1° par ordre de genre; 2° par ordre chronologique; 3° par ordre de nations. Une préface générale, et des titres pour la division des volumes, seront fournis, et complèteront l'ensemble de cette belle iconographie.

Le talent de MM. Maurin, Mauzaise et Grévedon est assez connu pour n'avoir pas besoin d'éloges; c'est à leurs soins que sont confiés les portraits de la *Galerie des Musiciens célèbres*. Les portraits de la première livraison peuvent donner une idée de ce qu'on doit attendre d'eux pour la suite. Cette livraison qui contient Gluck, Viotti, Méhul et Garat a excité l'admiration générale. Jamais la lithographie, si supérieure à la gravure pour le portrait, ne s'est élevée plus haut. Au mérite d'une ressemblance parfaite se joint celui d'un crayon spirituel et plein d'effet. La dimention est grande, et telle qu'il convenait qu'elle fut pour le papier qu'on a choisi, c'est-à-dire la demi-feuille de grand papier vélin *Nom-de-Jésus*.

Il ne nous appartient pas de parler du mérite des notices biographiques qui accompagnent les portraits; mais il est un point sur lequel nous croyons pouvoir insister : c'est l'exactitude des faits, et l'impartialité des jugemens. *On doit des égards aux vivans; on ne doit aux morts que la vérité,* a dit Voltaire : l'auteur de la *Galerie des Musiciens célèbres* a cru qu'on devait la vérité à tout le monde, et il l'a dit avec des formes qui conviennent en parlant d'hommes du premier ordre, chacun dans leur genre.

Les *fac-simile* ajoutent à l'intérêt de cette collection. Pour les gens du monde, cet intérêt n'est que celui de la curiosité satisfaite : pour les artistes, il va plus loin. La vue d'une page de partition autographe d'un grand compositeur enseigne plus de choses sur son savoir, sur sa cer-

titude des combinaisons harmoniques et des effets, que ne pourrait le faire beaucoup de détails historiques. On sera fort étonné de voir dans ceux des musiciens qu'on croit avoir travaillé facilement, parce qu'ils ont un style incorrect et lâche, des tâtonnemens et une timidité puérile, tandis que d'autres, qu'on appelle *des calculateurs* et *des musiciens savans*, jettent leurs idées au premier coup, avec tout l'orchestre, librement et rapidement.

La beauté de l'exécution typographique complète tout ce qu'on pouvait désirer de perfection dans la *Galerie des Musiciens célèbres*; les soins qu'y a apporté M. Duverger, jeune imprimeur d'un grand mérite, en ont fait un ouvrage digne des presses de Didot et des autres célèbres typographes. Enfin il nous semble que rien n'a été négligé pour faire de cette intéressante collection un ouvrage de luxe, en même temps qu'un ouvrage utile.

PUBLICATIONS D'OUVRAGES CLASSIQUES.

Le Messie, oratorio en grande partition avec paroles françaises et anglaises, musique de Haendel, accompagnement de piano, et harmonie en petites notes, par F. Gasse. 1re et 2e parties in-folio.

Paris, F. Gasse, rue des Filles-Saint-Thomas, vis-à-vis celle des Colonnes, et Marquerie frères, rue Saint-Honoré, n° 45.

Un siècle s'est écoulé depuis que Hændel a composé ses oratorios; néanmoins, à l'exception de quelques artistes et d'un petit nombre d'amateurs, personne ne connaissait en France ces admirables productions d'un talent colossal. Le nom de l'auteur du *Messie*, des *Machabées*, d'*Athalie*, des *Fêtes d'Alexandre*, et de tant d'autres chefs-d'œuvre, n'était parvenu jusqu'au public français que par tradition, et comme un de ces noms historiques qu'on connaît, mais sans avoir sur les personnages auxquels ils appartenaient aucune idée précise, sans savoir dans quel temps ils vécurent, ni quels furent leurs travaux. L'Alle-

magne même n'était pas sans reproche à cet égard; aucune édition de ses œuvres immortelles n'y avait été publiée; *le Messie* seul avait été tiré de l'oubli par le soin que Mozart avait pris d'ajouter des parties d'instrumens à vent dans la partition originale.

La patrie de Hændel abjure enfin une indifférence coupable : les éditions des ouvrages de ce grand artiste s'y multiplient depuis quelques années, et les grandes réunions musicales qui s'y font ont souvent pour objet de les exécuter avec une pompe digne d'eux. Les exercices de l'Institution de musique religieuse, dirigée par M. Choron, ont commencé à les naturaliser parmi nous; une émulation louable s'empare de quelques vrais amis de l'art, et nous avons la satisfaction d'annoncer des publications qui promettent aux vrais amateurs de Paris et des départemens des jouissances qui leur sont inconnues.

Un grand obstacle s'opposait à ce que les oratorios de Hændel fussent connus en France, savoir, la langue anglaise dans laquelle ils sont tous écrits. La difficulté de traduire pour la musique; le peu d'avantage qu'il y a pour les traducteurs dans un travail ingrat, et l'incertitude du succès étaient plus qu'il ne fallait pour arrêter le zèle des plus ardens admirateurs de cette belle musique. Les paroles latines du Messie qui a été chanté chez M. Choron sont une paraphrase plutôt qu'une traduction. On les doit à la persévérance de MM. Perne et Adrien qui, s'ils n'ont pas triomphé complètement de tous les obstacles, ont du moins réussi en quelques parties, et ont mis l'ouvrage en état d'être entendu. Cette traduction est manuscrite.

Les difficultés dont nous venons de parler sont bien plus considérables encore s'il s'agit d'une traduction en français, langue qui, comme on sait, est bien loin de posséder la concision latine. Ces difficultés sont telles, qu'il paraît à peu près impossible de les vaincre entièrement. Il faut donc se contenter de ce qui n'est bon que relativement, en faveur du plaisir que la musique doit procurer. Il faut bien l'avouer, plusieurs endroits de la traduction publiée par M. Gasse sont loin d'être irréprochables; mais était-

il possible de faire mieux? Il est permis d'en douter. Accueillons donc le résultat des efforts d'un professeur zélé, et sachons-lui gré de son courage.

Sous le rapport de l'exécution typographique, il n'y a que des éloges à donner à l'édition de M. Gasse, et l'on n'en sera pas surpris, quand on saura qu'elle est due aux soins de MM. Marquerie frères. Déjà nous avons annoncé[1] que cette partition serait digne de tout ce qui sort des mains de ces graveurs habiles; les deux parties, qui ont paru à quelques mois de distance, ont vérifié nos prédictions. L'ouvrage est maintenant complet. Nous désirons qu'il obtienne assez de succès dans le monde pour que les éditeurs soient encouragés à suivre leur entreprise, en publiant les autres oratorios de Hændel, de la même manière.

La partition du Messie est telle qu'elle est sortie des mains de Hændel. L'accompagnement de piano que M. Gasse a ajouté pour faciliter l'exécution aux amateurs qui n'ont pas l'habitude de lire beaucoup de portées à la fois, se détache du reste de l'instrumentation. Les avis seront partagés sur le parti qu'a pris l'éditeur de ne donner que l'orchestre primitif, sans y ajouter les parties d'instrumens à vent que Mozart y a ajustées avec un goût parfait. Nous pensons que, sous le rapport de l'exécution, ces parties seraient indispensables de nos jours, parce que l'habitude que nous avons des orchestres bruyans ne nous permettrait pas de goûter un simple accompagnement de violons, de violes et de basses; mais nous croyons qu'il est bon de respecter *le faire* d'un grand artiste, et de présenter comme études ses ouvrages dépouillés d'ornemens étrangers, quel que soit d'ailleurs le mérite qui brille dans ces ornemens.

Nous invitons tous ceux qui aiment le vrai beau, le grand, le sublime, à faire l'acquisition de la partition du Messie. Les amateurs qui se réunissent pour exécuter les productions des anciennes écoles, et pour les soustraire à l'oubli, les directeurs de concerts, les sociétés philharmo-

(1) Voyez la *Revue Musicale*, t. 1, p. 316.

niques, y trouveront des airs et des chœurs d'un effet admirable. Ces morceaux ne ressemblent guère à ce qu'on entend aujourd'hui, et nos gens à la mode ne manqueront pas de leur trouver un air gothique; mais ce gothique durera plus long-temps que le nouveau que nous voyons éclore.

IL CONVITO D'ALESSANDRO, O SIA LA FORZA DELL' ARMONIA (les Fêtes d'Alexandre, ou le Triomphe de l'harmonie), *oda di Dryden, tradotta in versi italiani da S. Pazzaglia, musica di* HÆNDEL, *con accompagnamento di pian-forte.* Prix : 36 fr. Paris, Carli, boulevard Montmartre, n° 14, et Pleyel, boulevard Montmartre, au coin de la rue Grange-Batelière.

Tout le monde connaît la belle ode de Dryden sur le pouvoir de la musique; ce morceau, qui est célèbre dans la poésie anglaise, a été traduit plusieurs fois dans toutes les langues de l'Europe. Les images en sont vives, animées, variées et pleines d'élévation. Jamais sujet ne fut plus favorable aux accens de la musique. Timothée, assistant au banquet du vainqueur de Darius, et faisant naître à son gré dans l'ame du héros des émotions de tout genre par ses chants et par les sons de sa lyre, ne pouvait manquer d'inspirer aux musiciens de génie des morceaux d'un ordre supérieur. Plusieurs compositeurs ont en effet produit de beaux ouvrages sur les vers de Dryden; mais aucun n'a été inspiré si heureusement que Hændel, et jamais peut-être lui-même ne s'est élevé à ce degré de sublime. Que ceux qui prétendent que ce grand homme ne connaissait que le style fugué, ouvrent cette merveilleuse partition, et qu'ils voient s'ils trouveront dans aucun ouvrage moderne autant de variété de style, autant de nouveauté, d'élévation, et même de dramatique. Dans ce chef-d'œuvre, point de phrase de convention, point de *cabalette* qui se reproduit à chaque instant pour laisser reposer le génie fatigué de l'auteur. Le génie de celui-ci est du petit nombre de ceux qui ne se fatiguent pas. Après avoir illustré

sa carrière par cent productions admirables, après avoir traité avec un égal succès l'opéra, le style d'église, l'oratorio et la musique instrumentale, Hændel jouissait dans sa vieillesse d'une force de tête, d'une richesse d'invention qui faisait trembler ses rivaux.

Dans *les Fêtes d'Alexandre*, il a réuni tant de beautés, qu'en cherchant à désigner quelque morceau de préférence à l'admiration des amateurs, nous éprouvons le plus grand embarras. Où tout est beau, l'on ne peut choisir. Le morceau qu'on préfère dans un ouvrage tel que celui-là est toujours celui qu'on entend. Les exercices de M. Choron feront juger si les éloges que nous donnons à cette production de Hændel sont exagérés. Espérons que l'exemple du directeur de l'Institution de musique religieuse sera imité par l'administration de l'Opéra dans les concerts spirituels, et qu'à des ouvrages usés et sans effet succéderont ceux de ce génie colossal. Nous savons que l'exécution en est fort difficile. Ce n'est pas avec une ou deux répétitions qu'on peut comprendre ce qui est nécessaire pour qu'ils produisent leur effet. Il faut en saisir l'esprit, l'intention, et cela demande des études sérieuses. Les chanteurs qui veulent rendre cette musique n'y peuvent apporter le *mezza voce* de la musique moderne; elle exige une véritable mise de voix, une véritable vocalisation, une exécution large, et non les jolies petites choses qu'on nous donne habituellement. Peut-être se tirera-t-on de la difficulté en déclarant que cette vieille musique ne vaut pas la peine d'être étudiée, comme on l'a fait cette année à propos des chœurs du *Messie*.

On ne saurait trop louer le zèle et le goût de l'amateur distingué auquel on doit l'édition des *Fêtes d'Alexandre* que nous annonçons. Ce digne élève de Crescentini, qu'il ne nous est pas permis de nommer, mais que les initiés reconnaîtront sans peine à ces indications, n'a rien négligé pour que cette édition fût aussi parfaite qu'il était possible. Au texte anglais, il a substitué une bonne traduction italienne, qu'il a adaptée à la musique avec un soin extrême et de la manière la plus heureuse. L'indica-

tion des mouvemens par le métronome de Maelzel donne les moyens d'exécuter les morceaux dans leur tradition exacte. L'accompagnement de piano est fait avec soin, et rend autant qu'il est possible l'effet de l'orchestre. Nous y avons trouvé quelques passages difficiles pour des accompagnateurs ordinaires, mais ils étaient inévitables pour l'effet de l'harmonie.

ANNONCES.

Galopade hongroise, dansée au théâtre de la Porte-Saint-Martin dans le ballet de *la Neige,* par M. Mazurier et Mlle Mimi-Dupuis, arrangée pour le piano par Henri Blanchard. Prix : 2 fr. Paris, A. Petibon, rue du Bac, n° 31.

— *Le Départ de Jeannette,* rondo dédié à Mme Angelica Catalani, par J. B. Woets, prix : 3 fr. 75 c. Même adresse.

Ce morceau, dont la coupe est originale, est avec accompagnement de piano et violoncelle *ad libitum.* Quoique la partie de violoncelle ne soit pas obligée, elle produit cependant un bon effet.

— *Trois grands quatuors* pour cor obligé, violon, alto et basse, par M. Corret jeune, premier cor du théâtre de Rouen. Paris, Corret aîné, marchand de musique, rue de l'Odéon, n° 33.

Les artistes qui ont exécuté ou entendu ces quatuors en font beaucoup d'éloges.

— *Duo à quatre mains* pour le forté-piano sur la romance de Wallace : *Loin du tumulte de la guerre,* musique de M. Catel, dédié à Mlles Mary et Emma Sullivan par C. L. Rhein, op. 25, prix : 7 fr. 50 c. Chez A. Petit, successeur de M. Ch. Laffillé, rue Vivienne, n° 6.

— Nocturne et variations concertantes pour piano et violon sur la prière de *Moïse* de Rossini, dédié à Mme la marquise Ducrest par L. Rhein; op. 26, prix : 7 fr. 50 c. Paris, Troupenas, rue de Ménars, n° 3.

Les compositions de M. Rhein se distinguent ordinaire-

ment par l'énergie et une certaine élégance d'harmonie; ce sont aussi ces qualités qu'on remarque dans le duo à quatre mains que nous annonçons; mais nous ferons observer à l'auteur que le thème qu'il avait choisi aurait peut-être demandé plus de simplicité et d'abandon. Nous ne pouvons rien dire du nocturne avec variations sur la prière de *Moïse*, n'ayant point eu l'occasion de l'entendre avec l'accompagnement de violon, qui est obligé.

— M. G. Carulli, cédant aux vœux de plusieurs de ses élèves, se propose d'ouvrir un cours de musique vocale dans son domicile, rue du Helder, n° 11, où il enseignera l'art difficile d'exécuter les morceaux d'ensemble, depuis les duos, trios, quatuors, etc., jusqu'aux chœurs.

S'étant appliqué pendant plusieurs années à perfectionner son art en Italie, véritable patrie du chant, il s'efforcera de transmettre à ses élèves les bons principes qu'il a puisés dans le pays qui l'a vu naître.

Le nombre borné d'élèves qu'il admettra dans ses cours lui permettra d'y démontrer à chacun, comme dans une leçon particulière, l'art de respirer à propos, de phraser le chant et de prononcer l'italien.

Les amateurs qui n'ont pas encore l'habitude de lire facilement la musique peuvent néanmoins suivre ces cours, parce que le professeur aura soin de placer toujours à côté d'un élève faible un autre plus avancé pour le guider.

— La huitième livraison de *l'Echo lyrique*, nouveau journal de chant faisant suite au *Journal d'Euterpe*, vient de paraître chez Pacini, boulevard des Italiens, n° 11. Le cahier se compose d'un nocturne de Field à deux voix, d'une romance de M. Gasse, et d'un air de la *Didone abbandonata* de Mercadante (*Addio felici sponde*).

— *Danse hongroise*. Nocturne concertant pour flûte et piano, composé par A Petibon. Prix (avec une jolie lithographie) : 6 fr.

(La partie de piano a été arrangée par M. Karr). Paris, Petibon, rue du Bac, n° 31.

SUR LA SOLMISATION ET LE SOLFÈGE.

La nécessité d'exercer les voix à entonner les sons avec justesse, avant de leur enseigner à joindre le chant à la parole, a été reconnue par tous les peuples, et même par ceux de l'antiquité. Mais les sons acquérant de la netteté par l'articulation de la langue et des lèvres, on a senti en même temps le besoin de se servir de certaines syllabes dont chacune est adaptée à un son déterminé. Les Grecs, qui divisaient leur échelle musicale en *Tétracordes*, c'est-à-dire en suites de quatre sons, affectaient au premier son de chaque *tétracorde* la syllabe *ta*, au second *the*, au troisième *to* et au quatrième *té*; mais si celui-ci devenait en même temps le premier son du tétracorde suivant, il s'appelait *ta*[1].

Il paraît que chez les Romains ces exercices de la voix se faisaient par les premières lettres de l'alphabet. Saint Grégoire, en établissant sur les ruines de la musique antique les règles du chant ecclésiastique, dans le sixième siècle, conserva les lettres romaines comme signes des sons, et l'usage de ces lettres se conserva jusqu'au milieu du neuvième siècle, où Hubald de Saint-Amand en proposa d'autres qui paraissent avoir été adoptés dans une partie de la Gaule. Mais, en 1022, Gui d'Arezzo, moine de l'abbaye de Pompose, entreprit de réformer le système musical, et particulièrement le chant ecclésiastique, Son but était principalement de faciliter l'étude de l'antiphonaire; il crut en trouver les moyens en substituant, aux tétracordes anciens, une suite de six sons renfermés dans un intervalle de sixte mineure qu'il appela du nom d'*hexacorde*. Il tira le nom de ces six sons des premières syllabes des

(1) Ce changement de tétracorde a beaucoup d'analogie avec les *muances* du plain-chant; car quoique Gui d'Arezzo ait basé son système sur l'*hexacorde*, il a été obligé de rentrer par ses muances dans la solmisation par tétracordes, toutes les fois que le chant sort des bornes de l'hexacorde.

vers de l'hymne de saint Jean, qu'on attribue au diacre Paul d'Aquilée, et dont voici le commencement :

UT queant laxis,
REsonare fibris,
MIra gestorum
FAmuli tuorum,
SOLve polluti
LAbii reatum.

Les sons de l'hexacorde s'appelèrent donc *ut, re, mi, fa, sol, la.* Le chant par ces syllabes prit le nom de *solmisatio*, mot que nous avons traduit littéralement par celui de *solmisation.* Tout le secret de la méthode de Gui consistait à se servir de la mémoire de ceux auxquels on enseignait la musique par cette méthode, en leur faisant trouver l'intonation de chaque syllabe par le souvenir qu'ils avaient des sons de l'hymne qui y correspondaient. Pour comprendre ceci il est bon de savoir que le chant de cette hymne monte d'un degré à chacune des syllabes *ut, re, mi,* etc, et que tout le monde connaissait ce chant parce qu'il était alors considéré comme un remède efficace contre l'enrouement.

Les inconvéniens de cette échelle musicale bornée aux six sons de l'hexacorde sont considérables; je les ai exposés dans une explication de la désignation des tons en Italie[1]. Quelques auteurs se fondent sur ce que le mot d'*hexacorde* ne se trouve point dans les écrits de Gui, et sur ce que ses successeurs, tels que Bernon, abbé de Saint-Gall, Hermann, surnommé *Contractus* parce qu'il était contrefait, et Guillaume, abbé du monastère d'Hirschau, ne parlent point des syllabes *ut, re, mi,* etc. Jean Cotton, dont on ignore le véritable nom, la patrie, et même l'époque où il vécut, est, après Gui, le plus ancien auteur qui en ait parlé. Mais, si on l'en croit, les Anglais, les Allemands et les Français étaient les seuls qui s'en servissent. Il prétend que les Italiens avaient adopté d'autres syllabes, ce qui serait d'autant plus singulier que celles-là avaient pris naissance en Italie[2], et que c'est dans ce pays que la mé-

(1) Voyez la *Revue musicale*, tom. 2, p. 46.

(2) Voici le passage du traité de Jean Cotton, qui se rapporte à cette singularité : « Sex sunt syllabæ, quas ad opus musicæ assumimus, di-



thode de solmisation par les muances s'est conservée, tandis qu'elle a été abandonnée dans tous les autres.

Quoi qu'il en soit, la solmisation par les six syllabes de Gui avait introduit dans la musique de grandes difficultés, et avait constitué la tonalité du plain-chant, par le soin que prenaient les compositeurs d'antiennes, d'hymnes ou de graduels, d'éviter, autant que cela se pouvait, de sortir des bornes de l'hexacorde.

Lorsque les formes du chant obligeaient à s'étendre au-delà de ses bornes, il fallait avoir recours à un changement de nom des notes qu'on appelait *muances*. Pour comprendre ce mécanisme des muances, il faut savoir que l'extension totale de toutes les voix, et de tous les instrumens était originairement comprise dans deux octaves et cinq notes, depuis [musical notation] jusqu'à [musical notation] et que cette extension était divisée en sept hexacordes, comme dans la table suivante :

1. Sol, la, si, ut, re, mi.
   ut, re, mi, fa, sol, la.
2. Ut, re, mi, fa, sol, la.
   ut, re, mi, fa, sol, la.
3. Fa, sol, la, si ♭, ut, re.
   ut, re, mi, fa, sol, la.
4. Sol, la, si, ut, re, mi.
   ut, re, mi, fa, sol, la.
5. Ut, re, mi, fa, sol, la.
   ut, re, mi, fa, sol, la.
6. Fa, sol, la, si ♭, ut, re.
   ut, re, mi, fa, sol, la.
7. Sol, la, si, ut, re, mi.
   ut, re, mi, fa, sol, la.

Ces hexacordes étaient divisés en *durs*, *mols* et *naturels*. Celui qui s'étendait de *sol* à *mi* s'appelait *hexacorde dur* parce qu'il contenait le ♮ à la troisième note; celui de *fa-re* se nommait *hexacorde mol*, parce qu'il avait le ♭ au *si*; enfin

« versæ quidem apud diversos ; verum Angli, Francigenæ, Alemanni « utuntur *ut, re, mi, fa, sol, la.* Itali autem alias habent ; quas qui « nosse desiderant stipulentur ab ipsis. » (Joan. Cottonis, *Tract. de musica*, c. 1, apud Gerberto, t. 2, p. 232.)

l'hexacorde d'*ut-la* s'appelait *hexacorde naturel*, parce qu'il n'avait aucun de ces signes. De là les expressions en usage lorsqu'on employait cette méthode, *chanter par bécarre*, *par bémol* ou *par nature*, selon qu'on se servait de l'hexacorde *sol-mi*, de celui *fa-re* ou de celui *ut-la*.

Si l'on ne sortait pas des bornes de l'hexacorde dans lequel le chant se trouvait, le nom des notes ne changeait pas.

EXEMPLE DANS L'HEXACORDE NATUREL:



EXEMPLE DANS L'HEXACORDE MOL:



mais si le chant avait une extension plus grande que celle de l'hexacorde, on était obligé de changer le nom des notes, et ce changement s'appelait *muance* ou *mutation*.

EXEMPLE:



On conçoit que ce genre de difficultés s'est excessivement compliqué à mesure que l'art s'est perfectionné, et que les accidens de modulations se sont multipliés. Des musiciens habiles sentirent la nécessité d'apporter un remède à une méthode si vicieuse; mais il est difficile de vaincre l'habitude et la routine des maîtres, même lorsqu'il s'agit des améliorations les plus importantes; aussi fallut-il beaucoup de temps pour faire adopter un meilleur système de solmisation.

En 1547, un musicien Belge, nommé Hubert Waelrant[1], tenta de réformer l'échelle musicale et la solmisation, en ajoutant une septième note aux six premières, et en leur donnant les noms suivans : *bo*, *ce*, *di*, *ga*, *lo*, *ma*, *ni*. Cette nouvelle méthode, qu'on appela *bobisation*, ou *bocedisation*, fut adoptée dans quelques écoles des Pays-Bas, et prit, à cause de cela, le nom de *solmisation belge*. Au moyen de cette méthode, le nom des notes ne changeait jamais, et la musique devenait beaucoup moins difficile à enseigner et à apprendre. Néanmoins, il paraît que l'usage s'en était peu répandu, car plusieurs musiciens furent obligés de tenter à différentes reprises la réforme du système des hexacordes.

Le premier qui essaya cette réforme en Italie fut encore un Belge; il se nommait Henri Van de Putte (en latin *Ericius Puteanus*)[2]. Hubert Waelrant n'avait introduit sa méthode dans les écoles des Pays-Bas que par ses leçons et par la pratique; mais de Putte développa son système dans un ouvrage qu'il publia sous ce titre : *Modulata Pallas, sive septem discrimina vocum, ad harmonica lectionis usum aptata philologo quodam filo* (Milan, 1599, in-8°)[3]. De

(1) Hubert Waelrant, né dans les Pays-Bas, en 1517, passa en Italie dans sa jeunesse, et y apprit la musique dans l'école d'Adrien Willaert, son compatriote. De retour dans sa patrie, il y publia des chansons, des madrigaux et des napolitaines, à 5, 6 et 8 voix, en 1558, et dans les années suivantes. Plusieurs éditions de ses ouvrages ont été faites en Italie. Il est mort le 19 novembre 1595, à l'âge de 78 ans.

(2) Henri Van de Putte, que les biographes français appellent *Dupuis*, naquit à Venloo, dans la Gueldre, le 4 novembre 1574. Après avoir fait ses études à Dordrecht, à Cologne et à Louvain, sous Juste Lipse, il se rendit en Italie, et fut nommé professeur d'éloquence latine à l'université de Padoue, en 1601. La chaire de belles-lettres à l'université de Louvain lui ayant été offerte, il saisit cette occasion de se rapprocher de sa famille et de son pays. L'archiduc Albert le nomma l'un de ses conseillers, et lui confia le gouvernement du château de Louvain, où il mourut le 17 septembre 1646.

(3) Cet ouvrage est divisé en vingt chapitres: De Putte le réduisit à dix-sept dans la seconde édition qu'il publia sous le titre de *Musathena, seu notarum heptas, ad harmonicæ lectionis novum et facilem usum*, Francfort, 1602, in-12. C'est dans cette forme et sous ce titre qu'il fut inséré dans le deuxième volume des œuvres de De Putte (pag. 109—197), inti-

Putte y propose l'addition d'une septième note aux six premières, et lui donne le nom de *bi*. Ce qu'il y a de singulier, c'est que le vers de Virgile, dont il donne un fragment dans le titre de son livre, lui semble la meilleure raison pour composer la gamme de sept notes : de pareilles puérilités sont dans l'esprit du siècle où il écrivait.

Zacconi, dans sa *Pratica di musica* (part. II ; lib. 1, c. 10), dont la seconde partie a été imprimée en 1622, assure qu'un Flamand, nommé *Anselme*, musicien du duc de Bavière, avait aussi entrepris de compléter la gamme, en nommant *si* la septième note ♯, et *bo* la même note affectée d'un bémol. D'un autre côté, Mersenne (*Quest. in Genesim*. p. 1623) cite Pierre Maillard, lequel affirme qu'un Flamand anonyme avait proposé l'addition de pareilles syllabes vers 1547. Il est impossible de savoir maintenant s'il s'agit d'Anselme ou d'Hubert Waelrant.

La bocédisation de celui-ci fut introduite en Allemagne au commencement du dix-septième siècle par Sethus Calwitz, qui publia sur ce sujet un livre intitulé : *Musicæ artis præcepta nova et facilissima, per septem voces musicales, quibus omnis difficultas, quæ ex diversis clavibus, et ex diversis cantilenarum generibus, et ex vocum musicalium mutatione oriri potest, tollitur. Pro incipientibus conscripta*. Jena, 1612, in-8°[1]. Calwitz y proposait l'admission des

tulé *Amœnitatum humanarum diatriba XII, operum omnium, tomus secundus*, Francfort, 1615, in-12.

De Putte avait donné précédemment un abrégé de son livre, sous le titre de *Pleias musica*, Venise, 1600, in-12, dont il y a une seconde édition intitulée *Iter Nonianum seu dialogus, qui Musathena epitomen comprehendit, ad clarissimum, v. Lud. Septalicam*. Patr. et medicum mediol. Francfort, 1601, in-12. (Il paraîtrait d'après ce titre qu'il y avait eu une édition de la Musathena antérieure à celle de 1602). On trouve cet abrégé dans les *amœnit. humanar*. p. 198 — 209. C'est un entretien de l'auteur avec Arnold-Cathius, l'un de ses amis. *Nonianum* est le nom d'une maison de campagne qu'ils allaient voir, et qui avait appartenu à Bembo.

(1) Calvitz, astronome, astrologue, poète et chanteur à l'école de Saint-Thomas de Leipsick, né à Groschleben en Thuringue, le 21 fevrier 1556, était fils d'un simple paysan. Il est mort à Leipsick, le 23 novembre 1617.

syllabes *bo, ce, di, ga, lo, ma, ni* : mais en donnant comme une méthode nouvelle ce qui datait de plus de cinquante ans, il cachait le nom du véritable auteur de cette méthode, qui fut attaquée par Daniel Hitzler [1] dans un livre intitulé : *Musica Nova*. Il n'est pas facile de comprendre l'avantage que cet auteur trouvait à substituer à la bocédisation, ce qu'il appelle la *bébisation* de *la, be, ce, de, me, fe, ge* ; car ce n'est pas le nom de la note qui importe, mais la note elle-même.

Les efforts qui avaient été faits en Belgique, en Italie et en Allemagne pour améliorer la solmisation, furent imités en Espagne, en 1620, par un moine nommé *Pedro de Urena*. Ce musicien conserva les noms des six premières notes, tels que Gui d'Arezzo les avait établis, et se contenta d'y ajouter la septième qu'il nomma *ni*. Le fameux évêque de Vigevano, Caramuel de Lobkowitz, qui fut successivement moine, professeur de théologie à Alcala, ingénieur, abbé de Dissembourg, ambassadeur du roi d'Espagne à la cour de l'empereur Ferdinand III, capitaine de moines enrégimentés au siége de Prague, et évêque de Campagna, dans le royaume de Naples, a donné un exposé de la méthode de Pierre d'Urena dans un livre qui a pour titre : *Arte nueva de Musica inventada anno de* 600 *por S. Gregoriano, desconcertado anno de* 1026 *por Guidon Aretino, restituida à su primera perfeccion, anno* 1620, *por Fr. Pedro de Urena, reduzida a este breve compendio, anno* 1644, etc., Rome, 1669, in-4°.

Enfin, vers le milieu du dix-septième siècle, un maître de musique français, appelé Jean Lemaire, essaya d'introduire dans son pays, la solmisation par la gamme complète, et nomma *si* la septième note ♮, et *za*, la même note bémolisée. Son système fut développé par lui dans une *Méthode facile pour apprendre à chanter la musique*, Paris, 1666, in-8° [2]. C'est cette méthode qui a prévalu en France ;

(1) Daniel Hitzler, prévôt de Stuttgard, né à Heidenheim dans le Wurtemberg en 1576, est mort à Strasbourg en 1635.

(2) Cette édition est citée par Brossard : s'il ne se trompe point, elle doit être la seconde, car Mersenne cite l'ouvrage de Lemaire dans le

quant à la syllabe *si* : on a aussi appelé *za* le *si* ♭ pendant deux siècles[1]. On nommait communément la solmisation de Lemaire, *la gamme du si*.

Si la solmisation par les sept syllabes trouva des partisans en grand nombre, elle eut aussi d'intrépides adversaires; le plus ardent fut Buttstedt, organiste à Erfurt[2]. Il défendit avec violence le système des hexacordes, dans un écrit singulier qui a pour titre : *Ut, re, mi, fa, sol, la, tota Musica et harmonia æterna, etc.* (toute la musique et l'harmonie éternelle contenue dans *ut, re, mi, fa, sol, la*, etc.), Erfurt, 23 feuilles in-4°, sans date. Selon lui, la solmisation de Gui était parfaite, et devait survivre aux innovations qu'on voulait lui faire subir. Mattheson répondit à Buttstedt avec sa grossièreté ordinaire dans son livre intitulé *Das berchützte Orchestre, etc.* (l'Orchestre protégé, etc.), Hambourg, 1717, in-8°.

De leur côté, les Italiens ont toujours résisté aux tentatives qu'on a faites pour leur faire abandonner un système de solmisation qui de tout temps a été défectueux, mais qui est devenu intolérable dans l'état actuel de la musique. Telle est la force de l'habitude, que, bien que les inconvéniens de cette méthode aient été reconnus et avoués par tous les grands musiciens de l'Italie : aucun n'a eu assez de pouvoir ou d'influence pour la faire abandonner. Le seul changement qui ait été fait dans ce pays à la syllabation de Gui d'Arezzo, est la substitution de *do* à *ut*, substitution dont Doni est l'auteur[3], et qui date de 1640.

sixième livre de son *Harmonie universelle*, p. 342 ; or, le livre de Mersenne a été publié en 1636.

(1) L'histoire de la solmisation a été donnée avec des détails intéressans dans un livre d'Othon Gibelius qui a pour titre : *Kurzer, jedoch gründlicher Bericht von den Vocibus musicalibus, darinn gehandelt wird von der musikalischen Syllabation, oder Solmisation, wann, von wem, und was Ende dieselbe erfunden*, etc. (Notice courte, mais exacte, des syllabes musicales, où l'on trouve les époques de l'invention de la solmisation, les noms des inventeurs, etc.) Brême, 1659, in 8°.

(2) Jean Henri Buttstedt, né à Bindersleben, près d'Erfurt, en 1666, est mort dans cette ville en 1727.

(3) Voyez la *Revue musicale*, tom. 1, p. 450.

Les Allemands et les Anglais ont abandonné toute espèce de syllabation, et solfient par les lettres de l'alphabet. Ils se retrouvent à peu près, sous ce rapport, dans la situation des musiciens du moyen âge, après la réforme de Saint-Grégoire. Leur nomenclature est : C (*ut*), D (*re*), E (*mi*), F (*fa*), G (*sol*), A (*la*), B (*si* ♭), et H (*si* ♮).

Quelques auteurs ont proposé de substituer de nouvelles syllabes à celles qui sont maintenant en usage; le célèbre compositeur Graun, entre autres, a essayé de faire adopter ce qu'il appelait la *Daménisation*, c'est-à-dire, la suite des syllabes *da*, *me*, *ni*, *po*, *tu*, *la*, *be*, sous prétexte qu'elles sont plus harmonieuses que les anciennes; mais une pareille réforme serait maintenant sans objet, car ce n'est pas le nom de la note qu'il importe, mais l'existence de sept syllabes représentatives des sept sons qui constituent notre tonalité.

Je dois à un des abonnés de cette Revue, l'article suivant sur les diverses méthodes d'enseignement du solfége et du chant, qui me semble être une suite naturelle de celui-ci. Nul n'était plus compétent que lui pour traiter cet objet, sur lequel il possède, outre des connaissances théoriques très profondes, une expérience consommée.

FETIS.

DE L'ENSEIGNEMENT DE LA MUSIQUE,

ET EN PARTICULIER DE CELUI DU SOLFÉGE ET DU CHANT;

Réflexions sur les diverses méthodes qui ont été proposées pour cet objet.

Le solfége ou art de lire la musique et celui de la notation musicale ou art de l'écrire, qui est l'inverse du premier, sont avec raison regardés comme des parties très essentielles de l'art; car, premièrement, elles servent d'introduction et forment un préliminaire indispensable à l'étude de toutes les autres, et en outre elles offrent des difficultés

très dignes de fixer l'attention des professeurs. C'est donc également avec beaucoup de raison que depuis plusieurs années, on s'est beaucoup occupé de l'amélioration des méthodes propres à leur enseignement ; et l'on doit regarder comme un véritable service les perfectionnemens qui ont pu être introduits en cette partie, puisqu'ils tendent à faciliter l'accès de la science et à propager la connaissance de l'art.

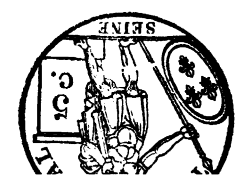
Si l'on en croit les inventeurs des nouvelles méthodes, ils ont la plupart obtenu des succès très brillans, très supérieurs, et surtout beaucoup plus prompts que ceux que l'on obtenait par les anciennes méthodes; cependant ils ne sont point parvenus à détruire l'estime et le crédit dont jouissaient plusieurs de ces dernières, que leurs partisans assurent être demeurées très supérieures aux nouvelles, et dans la comparaison que l'on a même faite de celles-ci entre elles, on est encore demeuré incertain sur le mérite de chacune d'elles et sur le choix de celle à laquelle on devait accorder la préférence.

Cette incertitude et ces contradictions n'ont rien qui nous étonne; elles nous paraissent une conséquence inévitable de l'état de la question qui nous semble posée d'une manière beaucoup trop générale, aucune méthode ne pouvant, selon nous, quel qu'en soit le mérite, convenir en toute circonstance, et chacune d'elles devant être appropriée à la nature et au but de l'enseignement.

En effet, relativement à l'objet dont il s'agit, l'enseignement doit être considéré sous deux points de vue, savoir : quant à la quantité et quant à la qualité des élèves.

Quant à la quantité ou au nombre des élèves, il est collectif ou individuel; collectif, quand il est appliqué simultanément à un nombre indéfini d'élèves le plus souvent d'un degré d'avancement inégal; individuel, quand il s'adresse à un seul ou à un nombre limité d'élèves d'un même degré d'avancement.

Quant à la qualité, c'est-à-dire quant à la capacité ou à la portée des élèves, il est transcendant ou élémentaire; transcendant, lorsqu'il tend à faire franchir aux élèves les





plus hautes difficultés; élémentaire, quand il se borne à leur communiquer les notions et le degré d'habileté suffisans pour l'usage ordinaire, distinction qui est le plus souvent motivée par les circonstances, notamment par la condition et les facultés des élèves et l'emploi qu'ils se proposent de faire de leur talent musical. Ainsi, l'enseignement transcendant convient généralement aux artistes de profession et à ceux des amateurs en qui l'on reconnaît une organisation supérieure; l'enseignement élémentaire, au contraire, suffit au plus grand nombre des amateurs, aux individus qui ne sont point destinés à faire leur profession de la musique, ou à cette classe d'artistes destinés par la faiblesse de leurs moyens à occuper les derniers rangs de la profession musicale.

On voit d'après cela que l'on doit admettre quatre genres ou sortes d'enseignement musical.

L'enseignement collectif transcendant qui convient aux écoles spéciales, telles que conservatoires, maîtrises de cathédrales, écoles communales, s'il en est, des plus hauts degrés.

L'enseignement collectif élémentaire, suffisant généralement pour les pensionnats et maisons d'éducation de l'un et l'autre sexe, pour les écoles primaires et autres établissemens du même genre.

L'enseignement individuel transcendant et l'enseignement individuel élémentaire, dont nous avons fait connaître précédemment l'application et la destination.

Il est en quelque sorte évident, d'après cette division, que les mêmes procédés et les mêmes méthodes ne peuvent convenir pour les quatre genres d'enseignement. En effet la méthode destinée à l'enseignement élémentaire ne doit avoir ni la même étendue ni la même profondeur que celle qui est destinée à l'enseignement transcendant; elle doit omettre un grand nombre d'objets qui excèdent la portée et les besoins de ceux à qui elle est destinée, et doit présenter tous ceux qu'elle renferme avec une graduation et des développemens qui paraissent trop minutieux aux sujets doués d'une organisation supérieure. La mé-

thode destinée à ces derniers doit, au contraire, ne rien laisser à désirer pour la profondeur et l'étendue; elle ne doit rien omettre, et, tout en les graduant et les disposant d'une manière régulière, elle doit accumuler les difficultés, de sorte que l'élève qui les aura franchies et s'y sera familiarisé ne puisse plus rien rencontrer qui l'étonne. Elle ne peut donc convenir aux élèves destinés à recevoir l'enseignement élémentaire.

Ces réflexions s'appliquent à l'enseignement collectif aussi bien qu'à l'enseignement individuel, et nous remarquerons en outre qu'à raison de la différence du nombre des élèves, il doit exister dans la forme des ouvrages destinés à chacun de ces deux genres d'enseignement des différences de disposition telles que celui qui est approprié à l'un d'eux doit nécessairement être tout-à-fait incommode pour l'autre.

En résumé, tous les ouvrages et méthodes composées pour l'enseignement doivent donc différer autant pour le fond que pour la forme, selon qu'ils sont relatifs à l'un ou à l'autre des quatre genres d'enseignement que nous avons précédemment énumérés. Le sentiment de cette vérité a dû intérieurement diriger les auteurs des divers travaux qui ont été entrepris dans cette vue. On a donc lieu de s'étonner que, dans les jugemens que l'on a portés, et dans ceux que l'on porte encore tous les jours de leurs ouvrages, on ait perdu de vue cette première considération. La plupart des méthodes modernes ont eu évidemment en vue l'enseignement collectif; il ne fallait donc pas les comparer aux méthodes anciennes qui, à leur tour, n'ont eu la plupart évidemment pour but que l'enseignement individuel. Parmi les premières comme parmi les autres, quelques-unes ont eu en vue l'enseignement transcendant, d'autres l'enseignement élémentaire : il fallait observer cette distinction.

En un mot, avant de porter un jugement, il fallait d'abord reconnaître et établir la distinction que nous avons exposée des divers genres d'enseignement; puis après avoir déterminé auquel de ces genres chaque ouvrage était des-

tiné, examiner s'il possédait les qualités, s'il remplissait les conditions propres à leur faire atteindre le but proposé. Par là, on eût évité un rapprochement absurde entre des objets qui n'étaient point susceptibles de comparaison, et les jugemens ridicules qui devaient être la conséquence de ces rapprochemens. On n'eût pas vu des personnes et des sociétés même, d'ailleurs fort respectables, mais totalement étrangères à notre art, placer au-dessus des plus grands maîtres quelque professeur inconnu, préférer à leurs savantes leçons le barbouillage d'un écolier, et proclamer des productions ténébreuses comme des titres de célébrité.

Les méthodes anciennes ont, comme nous l'avons déjà dit, la plupart pour objet l'enseignement individuel : dans ce genre, le recueil connu sous le nom de *solfége d'Italie*, est et sera à perpétuité l'ouvrage le plus convenable que l'on puisse employer pour l'enseignement transcendant c'est le plus propre à être mis entre les mains d'un élève destiné à devenir artiste et doué d'une organisation supérieure. Le reproche que l'on fait à cet ouvrage de manquer d'ordre dans la disposition des leçons, et de ne point offrir assez de développement pour les parties élémentaires, est ici sans objet; des élèves tels que ceux auxquels il convient, n'ayant pas besoin de toutes ces sortes de ménagemens; en revanche, la beauté de ses compositions, le style noble et sévère, et cependant gracieux de ses mélodies, leur belle conduite, la riche et savante harmonie dont elles sont soutenues, sont des avantages que rien ne peut compenser, et qui placent à jamais cet admirable recueil au premier rang des classiques en ce genre. On peut y joindre avec avantage les solféges plus modernes d'Aprile, de Crescentini, de Danzi surtout, et quelques autres que j'omets pour abréger.

Dans l'enseignement individuel élémentaire, le *Solfége de Rodolphe* a acquis et conserve jusqu'à ce jour une faveur méritée à plusieurs égards; mais la hauteur à laquelle sont écrites ses leçons les rend très fatigantes pour le plus grand nombre des élèves; on doit donc approuver la préférence

que commencent à donner plusieurs professeurs aux solféges de M. Fétis et de M. Garaudé, qui, avec les mêmes avantages, portés à un plus haut degré, n'offrent pas le même inconvénient.

Les ouvrages que nous venons de citer seront toujours précieux pour l'enseignement individuel de l'un ou de l'autre genre; mais il ne faut pas beaucoup d'expérience pour reconnaître qu'ils ne sont nullement propres à l'enseignement collectif. C'est ce dernier genre que semblent avoir eu en vue la plupart des méthodes modernes, qui, nous devons l'ajouter, se rapportent presque toutes à l'enseignement collectif élémentaire. C'est en ce sens que rivalisent entre elles la méthode d'enseignement mutuel de M. Wilhelm, celle de M. Massimino, celle du méloplaste, proposée par M. Galin et développée par ses élèves, MM. Jue, Le Moine et de Geslin, et celle de la lyre harmonique de M. Pastou. Notre objet n'est point ici de comparer ces méthodes entre elles, mais seulement de faire connaître la cathégorie à laquelle elles appartiennent; nous laisson aux personnes intéressées à faire un choix le soin d'en faire l'examen et la comparaison.

Une seule méthode, la première en date parmi les méthodes modernes, paraît avoir eu pour but exclusif l'enseignement collectif transcendant : c'est celle que M. Choron a publiée sous le titre de *Méthode concertante transcendante*, et qui sert de base à l'enseignement dans l'établissement qu'il dirige. Cette méthode destinée à former des artistes offre en effet une graduation remarquable dans ses exercices, depuis les traits les plus simples jusqu'aux difficultés les plus extraordinaires, et par cela même elle serait tout-à-fait déplacée dans un enseignement ordinaire, ainsi que M. Choron déclare l'avoir reconnu lui-même d'après le raisonnement et d'après sa propre expérience; comme nous croyons aussi que les méthodes dont nous avons parlé précédemment, d'ailleurs très bien appropriées à leur objet, seraient trop lentes et trop peu efficaces pour un enseignement spécial.

Nous terminons ici ces réflexions dans lesquelles nous

n'avons pas eu, comme on le voit, pour objet d'établir aucune comparaison, de former par conséquent au bénéfice d'un seul des jugemens également injustes et offensans pour les autres, pendant qu'il est possible d'accorder satisfaction à tous ou du moins à plusieurs. Mais ici notre intention a, au contraire, été de faire remarquer, comme dit Montaigne, *en quoi diffèrent les choses qui se ressemblent*, d'indiquer l'ordre qui règne entre elles, et de mettre chacun à portée de faire, à l'occasion de chacun de ces objets, un choix et un usage analogue à ses besoins.

Article communiqué.

BIOGRAPHIE.

Cerone (Dominique-Pierre), prêtre, né à Bergame en 1366, fit ses études dans cette ville et y apprit la musique. En 1592 il se rendit en Espagne, où il devint chapelain de Philippe II et de son successeur. Il nous apprend que ce fut dans ce pays qu'il conçut le plan de son grand ouvrage sur la musique, intitulé *El Melopeo*, qu'il écrivit en espagnol, mais qui ne fut publié que quelques années après son retour en Italie. Il ne quitta l'Espagne que pour se rendre à Naples, où il fut nommé musicien de la chapelle royale. On ignore l'époque de sa mort. On a de lui : I. *Regole per il canto fermo*, Naples, 1609. II. *El Melopeo y Maestro, tractado de Musica theorica y pratica*, Naples, 1613, in-fol., ouvrage important, dans lequel on trouve d'excellentes choses, surtout dans les livres 3e, 4e, et 5e, qui traitent du plain-chant, 11e, 12e 14e et 15e, relatifs au contrepoint, à la fugue et aux canons, et enfin dans le 17e, qui explique les temps, les modes et les prolations. Tout ce qui concerne les intervalles y est clair et beaucoup plus satisfaisant que ce qu'on en avait écrit auparavant. Il est vrai que pour découvrir ce qui est estimable dans ce livre, il faut le chercher dans un fatras d'inutilités, écrites d'un style prolixe et fastidieux; mais, je le répète, si l'on a ce

courage, on en est récompensé par l'instruction solide qu'on peut y puiser. Au mérite réel qui le distingue, ce livre ajoute malheureusement celui de la rareté; il est si difficile de s'en procurer des exemplaires, que le P. Martini en avait payé un 100 sequins, à Naples, où il fut publié. Walther (Musik. lexic.) dit qu'il fut réimprimé à Anvers, en 1519. Cette édition me paraît supposée; si elle existe, elle est encore plus rare que la première. Cerone a écrit aussi de la musique d'église, qui n'a point été publiée. Il dit (*Melopeo*, p. 197), que plusieurs de ses compositions ont été chantées à la chapelle royale de Madrid en 1596. Il n'est peut-être pas inutile de rapporter ici des faits qui peuvent faire douter que Cerone soit le véritable auteur du *Melopeo*. D'abord, il paraît peu croyable qu'un homme qui aurait possédé la somme de connaissances musicales répandues dans ce livre, n'eût eté qu'un simple musicien à Naples, dans un temps où l'école napolitaine ne comptait que des maîtres d'un ordre inférieur. En second lieu, le traité de plain-chant publié par Cerone cinq ans avant le *Melopeo* n'est qu'une œuvre vulgaire, où l'on ne trouve que des lieux communs répandus dans une foule de livres publiés sur la même matière, plus d'un siècle auparavant; ; enfin, et ceci paraît presque décisif, Zarlin nous apprend, en divers endroits de ses écrits, qu'il avait composé un traité général sur la musique intitulé *Melopeo o Musico Perfetto;* voici ce qu'il en dit à la fin des *Soppli-menti Musicali* (page 330) : « ..... Havendo parlato hora à « sofficienza dell' ultima parte delle cose che considera in « universale et in particolare la musica, e della Melopiea, « un altra fiata vederemo quelle cose che appartangono al « *Melopeo, o Musico Perfetto.* Laonde rendendo gratie im- « mortali a quello che habita col suo Figliulo nostro re- « dentore et con lo Spirito santo celeste Regno; di havermi « concesso tanta gracia, ch' io habbia posto in luce queste « mie fatiche, oltra gli altri doni ricevuti da sua Maes- « tà, spero che di nuovo mi sarà da lei concesso ch' « io potrò satisfare al debito, che già molto tempo hò « contratto con chiascheduno studioso, ponendo in luce

« hormai i promessi venticinque libri *De Re Musica*, « fatti in lingua latina; con quello ch'io nomino « *Melopeo, ò Musico perfetto.* » (Ayant parlé maintenant suffisamment de la dernière partie des choses qui concernent la musique et la mélopée, tant en particulier qu'en général, une autre fois nous considérerons ce qui appartient au *mélopéiste*, ou musicien parfait. Il ne me reste plus qu'à rendre des actions de graces à celui qui habite dans le royaume céleste avec son fils, notre rédempteur, et le Saint-Esprit, pour m'avoir permis de mettre au jour le fruit de mes travaux, outre les autres dons que j'ai reçus de lui. J'espère qu'il m'accordera de nouveau de satisfaire à l'engagement que j'ai pris depuis long-temps envers les hommes studieux, en publiant les vingt-cinq livres que j'ai promis du traité de *Re musica*, faits en langue latine, avec celui que je nomme *Melopeo o Musico perfetto.*) Or, ce grand travail de Zarlin n'a point été publié pendant sa vie, et le manuscrit ne s'est pas retrouvé depuis. N'y a-t-il pas quelque vraisemblance qu'il a passé dans les mains de Cerone, qui l'aura traduit en espagnol, parce qu'il lui était plus facile de passer pour en être l'auteur en Espagne qu'en Italie? et ce qui semble confirmer cette conjecture, c'est l'excessive rareté du *Melopeo* dans ce dernier pays, qui prouve que toute l'édition avait été envoyée dans la Péninsule.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

TANCREDI. — Débuts de Mme ROBERT.

Dans l'état désespéré du Théâtre-Italien, un début sans importance n'est pas propre à ramener la foule, à moins qu'il ne soit accompagné de quelque nouveauté; mais ces nouveautés n'existent pas : car on ne peut donner ce nom

aux nauséabondes compositions des imitateurs de Rossini. Quel intérêt peut exciter un opéra qui porte le nom de Paccini, de Vaccai, de Sapienza, de Donizetti, et autres? Ne sait-on pas d'avance tout ce qu'on y trouvera? Encore si cette musique dépourvue d'idées se recommandait par des formes correctes et élégantes, ou par une certaine force d'harmonie, on pourrait trouver quelque plaisir à l'entendre. Anfossi n'était point un homme de génie; mais sa musique était bien faite, et il a mérité les succès qu'il a obtenus. Dans l'école allemande, Zumsteeg et Winter ne brillent point par les idées; mais leur harmonie réveille, leur instrumentation est piquante, et cause du moins une sorte de plaisir qui fait oublier le peu d'originalité des mélodies. Mais les Mercadante, les Paccini, les Vaccai, etc., qui ne vivent que de réminiscences, ont toute la négligence de l'homme de génie qu'ils imitent, et ne savent point comme lui racheter ce défaut par des cantilènes charmantes et des effets inattendus.

Cependant faut-il donc entendre toujours *Tancredi, la Donna del Lago, Otello, la Gazza, il Barbiere* et *Semiramide*, dont nous sommes saturés? Nous savons tous ces ouvrages au point que de nouveaux chanteurs ne peuvent même plus les rajeunir. Quel est donc l'avenir d'une administration du Théâtre-Italien à Paris? Je n'ose le dire, mais on me devine. Il est des maux contre lesquels il n'y a point de remède connu. L'inconnu, le nouveau musicien créateur qui pourrait raviver notre goût, se cache encore, si toutefois il est né.

A son défaut, la privation d'un Opéra-Italien pendant quelque temps serait peut-être le seul moyen de retremper notre fantaisie pour ce genre de spectacle. On assure que le nouveau directeur, M. Laurent, y a songé, et qu'il vient de se rendre à Londres, dans l'intention d'y traiter de l'administration vacante du Théâtre-Italien. Il y conduirait toute la troupe actuelle de Paris, au mois d'avril prochain, et Levasseur seul nous resterait pour rentrer à l'Opéra. On assure que M. Rossini doit être du voyage, et qu'il s'est engagé à écrire un ouvrage nouveau, moyen-

nant une somme considérable qui lui sera payée par l'administration. D'après ce projet, les mêmes chanteurs feraient alternativement le service des théâtres de Paris et de Londres. Ce mode est peut-être le plus convenable pour entretenir à Paris le goût de la musique italienne et pour indemniser l'administration de ses dépenses. Revenons au début de Mme R obert.

Cette dame est douée d'une voix de contralto assez belle : mais elle paraît fort inexpérimentée dans l'art du chant, et assez peu musicienne. Elle a produit peu d'effet dans le rôle de Tancrède, ses intonations peu sûres, sa vocalisation molle et incorrecte, jointes à une émotion excessive n'étaient pas propres à faire oublier le charme que Mme Pasta répandait sur ce rôle. Mme Robert n'est pas d'un âge à donner des espérances pour l'avenir. Elle est ce qu'elle sera toujours, c'est-à-dire quelque chose de moins que médiocre. Cependant, il est juste de dire qu'elle a montré quelque énergie dans le duo *Il vivo lampo*, et que le public l'a applaudie dans ce morceau.

Donzelli jouait pour la première fois le rôle d'*Argirio* que nous avons toujours vu représenter par Bordogni. Il y met plus de chaleur que son prédécesseur; il le joue mieux, mais il fait quelquefois regretter sa pureté par sa manie de pousser des cris. Je sais que ces cris sont les signes certains d'une voix usée, qui ne peut plus chanter avec douceur; mais s'ils sont la conséquence d'un mal réel, ils l'augmentent chaque jour. Donzelli est jeune encore; le repos pendant quelques mois lui rendrait sans doute le velouté que sa voix a perdu.

Je ne puis rien dire de Mlle Garcia, dont l'état de santé paraît être déplorable, et dont le chant est en raison de la santé; mais je dois des éloges à Levasseur pour la manière dont il a chanté le rôle d'Orbassan. La belle voix de ce chanteur, son aplomb et son goût font un fort bon effet dans tous les morceaux : il ne lui manquait que de la confiance; ses succès et les applaudissemens des connaisseurs doivent lui en donner. Il parvient même souvent à

vaincre les préventions injustes de certains dilettanti contre tout ce qui n'est pas italien.

FÉTIS.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Mlle Hirté, élève de l'École royale, et de la classe de M. Ponchard, vient de débuter à ce théâtre avec quelque succès. Le premier rôle dans lequel elle a paru est celui de *Rose-d'Amour* dans le *Petit Chaperon* : l'émotion inséparable d'un premier début l'a privée d'une partie de ses moyens dans le premier acte de cette pièce; mais lorsqu'elle eut reprit un peu de confiance, on a du s'apercevoir qu'elle chante juste et avec goût, quoique le timbre de sa voix soit un peu faible. Son second début, dans le rôle du page de *Jean de Paris*, lui a été plus favorable. Elle a particulièrement bien chanté le duo *Rester à la gloire fidèle.* Enfin, dans le *Nouveau Seigneur*, elle s'est fait remarquer dans tous les morceaux et surtout dans les couplets : *Oh! vous avez des droits superbes.* Mlle Hirté n'est pas une cantatrice du premier ordre; mais elle chante convenablement pour l'emploi qu'elle a adopté. Je lui conseillerai seulement de se défaire d'un grasseyement assez prononcé qui gâte son chant. Cette jeune personne est engagée au théâtre des Nouveautés.

— La reprise de *l'Amant et le Mari*, opéra-comique en deux actes, musique de M. Fétis, a eu lieu le 20 de ce mois. Ponchard, Huet, Cavé, Henri, et Mesdames Boulanger, Ponchard et Paul ont fort bien joué et chanté. Néanmoins, cette pièce qui avait eu du succès dans la nouveauté, et qui avait eu cent trente représentations, a été sifflée lorsque le rideau s'est baissé. L'Auteur s'attendait à expier ainsi l'indépendance qu'il a prise pour règle dans la rédaction de la *Revue Musicale*.

— L'administration de l'Opéra va éprouver quelque embarras dans son répertoire par le départ imprévu de

Mlle Cinti. Cette dame, qui vient d'épouser Damoreau, l'un des premiers acteurs du théâtre de Bruxelles, dont les débuts à l'Opéra ont été annoncés dans la *Revue musicale*, avait depuis quelque temps des discussions avec le directeur pour ses intérêts et pour ceux de son mari; elle paraît avoir voulu mettre l'administration dans la nécessité de lui céder en cette circonstance. Une lettre adressée par elle, avant son départ, à un journaliste, pour lui exposer ses griefs, a été publiée. Il n'entre pas dans notre plan de nous occuper de ces sortes de discussions; mais nous regrettons qu'une cantatrice si distinguée, et qui contribue tant à l'amélioration du système de chant à l'Opéra, se soit crue dans la nécessité de recourir à la fuite pour obtenir justice. Mlle Cinti avait un rôle dans l'opéra de *la Muette de Portici*, qu'on répète en ce moment; nous ignorons quelle sera la nouvelle distribution.

On dit que Mlle Démery est engagée à ce théâtre; mais plusieurs mois se passeront avant qu'elle puisse débuter. On sait d'ailleurs que la vocalisation très lourde de cette actrice ne la rend pas propre à chanter les rôles qui ont été écrits pour Mlle Cinti. Un malin genie semble planer sur nos théâtres.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Berlin, 10 *novembre*. Le célèbre violoncelliste Bernard Romberg donne maintenant ici des soirées de quatuors et de quintettis.

Marie vient d'être traduite en allemand et exécutée sur le théâtre de Kœnigstadt sour le titre de *l'amour secret* (*die verbogene liebe*). Cet opéra a obtenu un grand succès. Un journal de Berlin, en parlant de la partition, dit qu'elle a été écrite par Hérold, jeune compositeur *allemand qui vit à Paris*. Nous pouvons assurer le journaliste de Berlin qu'Hérold, en dépit de son nom germanique, est Français et des plus Français.

Un autre journal de Berlin, à propos de la représentation des *Voitures versées* sur le théâtre de Kœnigstadt, dit que Boïeldieu est devenu le compositeur favori (*liebling componist*) des Allemands, comme il l'est depuis long-temps des Français. « Boïeldieu, ajoute ce journaliste, ne s'est « jamais écarté du véritable genre de l'Opéra-Comique : « c'est ce qui fait la base de l'édifice de gloire qu'il s'est « élevé pour la postérité, et le piédestal de la statue que « ses contemporains lui ont érigée. »

— On écrit de Francfort : Mlle Sontag, qui a terminé ses représentations sur le théâtre royal de Berlin, vient d'arriver ici. Nous croyons qu'avant de continuer son voyage à Paris, elle va donner quelques représentations dans notre ville.

— Nous recevons deux jugemens différens sur le *Pietro d'Albano*, nouvel opéra de M. Spohr. L'un des deux correspondans, Allemand du nord, se montre enthousiaste du poème, principalement à cause des contrastes et des situations fortes qu'il a fournis au musicien. Le sujet de cet ouvrage appartient au même ordre d'idées que le *Faust* de Goëthe, à part le talent du poète. Pietro est un magicien qui, par son art diabolique, rappelle à la vie une jeune fille, dont l'enterrement entre comme élément principal dans l'introduction du premier acte. On vante beaucoup la musique de ce morceau, où un joyeux chœur d'étudians contraste avec les chants funèbres du convoi. On cite aussi particulièrement une situation du deuxième acte, où la jeune fille qui vient d'être ressuscitée se plaint à son amant d'avoir été arrachée au bonheur des cieux : la terre, même avec l'amour, lui paraît insupportable. Le désespoir du jeune homme, en entendant ces tristes aveux, est à son comble, et le musicien appelle à son secours, pour l'exprimer, toutes les puissances des instrumens à vent de l'orchestre. Les instrumens à archet armés de sourdines accompagnent seuls le chant de la morte ressuscitée. On loue aussi un quatuor avec chœurs. Un Allemand du midi dit que cet ouvrage n'a pas eu beaucoup de succès à cause du sujet devant lequel les Allemands même reculent.

Il s'accorde en général avec le premier correspondant sur le mérite de la musique, mais il ne va pas comme celui-ci jusqu'à assurer que cette partition est le plus beau titre de gloire de Spohr.

ANNONCES.

Variations brillantes pour le piano-forté sur le chœur favori du *Crociato in Egitto* de Meyebeer, dédiés à M. Alex. Aguado, et composées par P. Albeniz. Prix : 4 fr. 50 c. A Paris, au magasin de musique de Paccini, boulevard Italien, n° 11.

Cet ouvrage a été composè pour des élèves d'une force médiocre, et n'offre conséquemment que des difficultés faciles à vaincre; mais il est agréable. M. Albenitz s'est fait connaître avantageusement par d'autres compositions.

— Deuxième *quartetto da Camera*, composé par Rossini et dédié par lui à M. Aguádo. Prix: 4 fr. 50 cent. Paris, Pacini, éditeur des opéras de Rossini, boulevard des Italiens, n° 11.

— Troisième *quartetto da Camera*, composé par Rossini et dédié par lui à madame Carmen Aguado. Prix: 4 fr. 50 cent. chez le même éditeur.

On se rappelle le succès qu'a obtenu dans le monde le premier *Quartetto* du célèbre Maestro : *Ridiamo, Cantiamo*, Ceux-ci sont destinés à y faire suite, et à former un répertoire pour les amateurs que le défaut de nouveautés dramatiques oblige à redire les mêmes morceaux depuis long-temps. Les premières paroles du second quartetto sont : *in Giorno si bello*, et celles du troisième, *O giorno sereno*. Tout ce qui sort de la plume d'un compositeur tel que Rossini a droit de fixer l'attention; nous analyserons ces morceaux dans le prochain numéro.

— *Solféges progressifs*, avec accompagnement de piano, précédés des principes élémentaires de la musique, disposés dans l'ordre le plus naturel et le moins compliqué, par F. Fétis, professeur de composition à l'Ecole royale de musique, bibliothécaire de cet établissement, et rédacteur de *la Revue musicale*. Prix : 24 francs.

A Paris, chez l'auteur, rue Bleue, n° 3; Janet et Cotelle, éditeurs de musique, rue de Richelieu, n° 92, près la rue Feydeau, et rue Saint-Honoré, près l'hôtel d'Aligre; et chez Ph. Petit, rue Vivienne, n° 18.

DU CHARLATANISME DES MUSICIENS.

Ou je me trompe fort, ou le titre de cet article a déjà fait frémir quelques-uns de mes lecteurs. A quoi pense ce fou, ou plutôt ce méchant homme, diront-ils ? Quel démon le pousse à révéler nos secrets ? Pourquoi veut-il mettre le public dans la confidence de nos faiblesses, et qu'espère-t-il en tirer pour lui-même ? Eh ! Messieurs, rassurez-vous : il ne s'agit point ici d'une satire personnelle, mais d'un tableau de quelques ridicules, où vous serez libres de ne point vous reconnaître. Aucun de vous n'est précisément l'homme dont je veux parler, et si, par hasard, vous découvrez quelque trait de ressemblance, ce n'est pas moi qu'il faut en accuser. Si je nomme quelqu'un, j'aurai soin de le prendre dans des temps assez éloignés pour qu'il ne puisse se plaindre. Quant au reste, supposez que je vous montre des portraits de fantaisie, dont les originaux n'existent point.

Par un penchant naturel pour le merveilleux et l'extraordinaire, les hommes ont toujours dédaigné ce qui n'est que raisonnable, simple et vrai. Telle est leur disposition à cet égard que, même avec la certitude d'être trompés, ils courent au-devant des illusions. L'existence de ce penchant funeste dans la multitude a fait jusqu'ici la fortune des fourbes de toute espèce. L'histoire est remplie des tours de passe-passe des charlatans de politique, de religion, de morale, et des maux affreux qu'ils ont causés. Le charlatanisme des gens de lettres et des artistes a du moins cet avantage qu'il n'est que ridicule, et que, s'il procure quelques triomphes à la médiocrité sur le vrai mérite, la postérité rétablit les choses en leur place, et venge les injustices des contemporains.

A l'égard de la musique, son histoire nous montre des charlatans dans les temps les plus reculés. Les fictions d'Orphée apprivoisant les animaux féroces, et d'Amphion

bâtissant les murs de Thèbes au son de la lyre, ont pris naissance dans la vanité d'un peuple jaloux de donner une origine divine à tout ce qui se rapportait à lui. David chassant le Diable avec sa harpe, et Timothée excitant ou calmant à son gré la colère du vainqueur de Darius, sont des contes de nourrices, sur lesquels des hommes graves ont cependant disserté longuement. Il s'est aussi trouvé des écrivains qui ont répété sérieusement pendant plusieurs siècles l'histoire du charlatanisme de Pythagore qui, après avoir écouté les sons produits sur l'enclume par les marteaux de plusieurs forgerons, fit peser ces marteaux pour calculer les rapports des sons; histoire qui montre une ignorance grossière des lois de la physique.

Le charlatanisme qui consiste à s'attribuer le mérite d'autrui n'est pas plus nouveau. Néron, qui mettait sa gloire à passer pour un habile musicien, en usait souvent, soit en s'emparant des ouvrages des musiciens de profession, qui n'osaient se plaindre, soit en se mêlant à leurs concerts et prenant pour lui les applaudissemens qu'on leur donnait. Il fut aussi le premier qui fit usage de ces applaudisseurs à gages que nous nommons des *claqueurs;* la seule différence entre lui et nos artistes, c'est que ceux-ci paient les applaudissemens, et qu'il faisait mourir quiconque gardait le silence.

Le seizième siècle, si fertile en grands hommes de tout genre, vit naître beaucoup d'habiles musiciens. C'est dans ce siècle que la théorie de l'art musical se perfectionna, et que les bases de celle qu'on suit généralement aujourd'hui furent posées. C'est dans ce même siècle que l'opéra fut inventé; c'est enfin dans ce siècle que Palestrina, Marenzio, Monteverde, Zarlin, et tant d'autres qu'il serait trop long de nommer, ont donné à la musique une impulsion dont elle se ressent encore. Mais s'il s'est trouvé alors des hommes de génie, des inventeurs qui suivaient par instinct leurs heureuses inspirations, il y eut aussi bon nombre de gens qui, dans l'impossibilité de rien imaginer, essayèrent de déprécier les chefs-d'œuvre qu'ils voyaient éclore, affectèrent de leur préférer l'ancienne musique

des Grecs, dont ils ne pouvaient avoir d'idée, et prétendirent la tirer de l'oubli pour la substituer à celle de leurs contemporains. Les écrits de ce temps sont remplis de rêveries sur cette matière, et d'un échafaudage de fausse science, qui trouvait alors beaucoup de partisans et qui nuisait aux progrès de l'art. Des hommes recommandables, tels que Vincent Galilée et Zarlin même, n'étaient pas étrangers à ce charlatanisme qui gâte souvent leurs ouvrages, si utiles d'ailleurs. Doni, qui possédait un savoir réel, fut le plus ardent champion de cette musique prétendue antique, dont il n'aurait pu citer une phrase, et passa une partie de sa vie à la louer aux dépens de celle des grands artistes qui brillaient alors en Italie.

A peine était-on devenu raisonnable sur ce point, qu'un autre genre de charlatanisme prit naissance, et fit encore des réputations usurpées. Dès long-temps les principes de l'harmonie avaient été réduits dans les écoles à des considérations fort simples. Les mouvemens des intervalles avaient surtout attiré l'attention des professeurs; et comme ces mouvemens se bornent à un petit nombre, on en avait conclu des règles de pratique qui avaient l'avantage d'être faciles à apprendre, et de donner aux compositeurs un style pur et élégant. Tout à coup Rameau, qui lui-même était devenu bon musicien par cette méthode, imagina de baser la théorie de la musique sur des phénomènes de physique; et, quoiqu'il sût à peine l'arithmétique, appela à son secours le calcul et les procédés de la géométrie pour bâtir un système qui a failli perdre la musique en France. Des chiffres furent entassés par lui, dans des livres obscurs, pour établir entre les intervalles des proportions arithmétiques et géométriques, et pour déduire ces proportions de la résonnance d'un corps sonore grave.

Dès qu'il fut question d'appeler les mathématiques au secours de la musique, tous les mathématiciens se crurent musiciens nés, et se mirent à discourir hardiment sur un art dont ils n'avaient pas les premières notions. D'Alembert, qui ne pouvait distinguer une tierce majeure d'une

mineure, écrivit des élémens de musique d'après les principes de Rameau; La Baillière, Jamard, Serre de Genève, qui étaient à peu près dans le même cas, entrèrent aussi en lice. Ce qu'il y eut de singulier, c'est que Rameau, mécontent de ce que ses commentateurs n'adoptaient pas toutes ses idées, les tança d'avoir voulu corriger son ouvrage, et que d'Alembert, qui avait fait un livre pour démontrer l'évidence du système de Rameau, finit par écrire que ce système est erroné, et que le corps sonore ne donne par lui-même aucune idée de proportion.

Ce n'est pas tout; J.-J. Rousseau, qui n'était guère plus géomètre que musicien, mais qui avait un goût naturel assez pur, prit pour base de son *Dictionnaire de Musique*, les folies du système de la basse fondamentale, tout en lui préférant, dit-il, le système de Tartini, qu'il ne comprenait pas plus, et qui ne vaut pas mieux. Un pédant qui n'était ni musicien, ni calculateur, ni homme de goût; mais qui, ayant feuilleté les livres de Rameau, se persuada qu'il était devenu grand harmoniste, quoique, de son aveu, il ne connût pas une note à quarante ans; ce pédant, nommé l'abbé Roussier, enchérit encore sur les autres charlatans de science, et entassa chiffres sur chiffres pour démontrer que Durante, Léo, Pergolèse et Jomelli, étaient de pauvres gens qui n'entendaient rien à l'art qu'ils cultivaient, et que s'ils trouvaient des chants heureux et de bonne harmonie, c'était *par un instinct aveugle et irréfléchi*. Le bon abbé méritait d'être mis aux Petites-Maisons, et cependant il se fit de chauds partisans, devint l'oracle d'une secte, et acheva de tourner la tête aux musiciens français.

La musique est à la fois un art par ses résultats et une science par ses procédés. Comme science, elle exige, outre les qualités naturelles, une étude assez longue, non parce qu'elle est difficile à comprendre; mais parce qu'il faut que les connaissances qu'on y acquiert tournent en habitude pour être utiles. De là, la nécessité d'entreprendre cette étude de bonne heure, afin de n'avoir plus à s'en occuper lorsque l'imagination commence à se développer. Le devoir d'un professeur est de cacher à ses élèves les dégoûts

qui naissent quelquefois des difficultés qu'on éprouve; mais loin d'en user ainsi, il semble que la plupart des harmonistes prennent plaisir à présenter la science comme un dédale inextricable, soit qu'ils veulent se faire un mérite de leur savoir, soit qu'ils craignent de voir s'augmenter le nombre des initiés. Rien de plus curieux que l'air de mystère dont ils s'enveloppent lorsqu'ils sont interrogés sur cette matière. On dirait qu'il s'agit de quelque science occulte, où toutes les ressources de l'esprit humain sont à peine suffisantes. Écoutons le langage que Fux met dans la bouche de l'élève et du maître dans son *Gradus ad Parnassum*.

L'ÉLÈVE.

« Je viens auprès de vous, monsieur, dans le dessein « d'apprendre la composition de la musique. »

LE MAÎTRE.

« Tu ne sais pas, mon ami, à quoi tu t'exposes! tu ne « connais pas, sans doute, l'étendue immense de cet océan « que tu veux parcourir. *Quand tu parviendrais à l'âge de Nes-« tor, tu aurais encore beaucoup à travailler.* Je sais que tous « les états ont leurs difficultés; personne ici bas n'est exempt « de peines; mais je crois que l'état de compositeur en « offre plus que tout autre. »

Le vieux Fux, malgré sa bonhomie allemande, n'était pas, comme on voit, exempt du charlatanisme dont je viens de parler.

S'il est des charlatans de savoir, il en est aussi d'ignorance. Bien que ceci ait l'air d'un paradoxe, il suffit de jeter un regard sur ce qui se passe maintenant pour être convaincu que je n'avance rien qui ne soit vrai. Louis XIV appelait le duc d'Orléans un *fanfaron de vices;* ce genre de fanfaronnade qui, sous la régence, donna le ton à la cour, était alors de bon genre; aujourd'ui il est *de bon goût* qu'un musicien ne sache rien de ce qu'avaient appris Hændel, Haydn et Mozart; et l'on ne peut guère passer pour homme de génie, à moins qu'on ne se moque ouvertement des entraves auxquelles ces bonnes gens avaient la simplicité de se soumettre. Mais comme il n'est pas possible qu'un

homme de génie n'acquière par lui-même des connaissances positives en écrivant beaucoup, on affecte de mettre dans ses ouvrages de grossiers solécismes, afin de conserver l'air d'indépendance qui sied à un beau talent naturel. Qu'est-ce que cela, si ce n'est du charlatanisme?

Il est une autre espèce de charlatans, qui, sans nier l'utilité du savoir, affirment que rien n'est plus facile à acquérir, et s'engagent à le communiquer en un tour de main, comme s'il ne s'agissait que de la marche du jeu d'échecs ou des règles du *domino*. Que de livres remplis de ces promesses trompeuses et vides de ce qu'on y cherche! Que d'écoles ouvertes avec éclat, et bientôt désertées par les dupes que le charlatanisme avaient faites! Et qu'on ne croie pas que, séduits par une apparence d'amélioration de méthode, les professeurs se sont fait illusion sur leurs prétendues découvertes; il n'en est pas un qui ne sache qu'un long usage peut seul donner la souplesse d'organes qu'exige la pratique d'un art difficile; mais on veut se faire un nom, bien qu'on soit né pour rester dans l'obscurité; on veut faire sa fortune, et les progrès de l'art et l'intérêt des élèves sont les dernières choses dont on s'occupe.

Il est possible, sans doute, de perfectionner les méthodes d'enseignement; car de toutes les sciences, la musique est celle dont la langue est la plus défectueuse. C'est à cet usage que devraient servir les académies; mais les académiciens, qui aiment le repos, assurent qu'elles sont instituées pour ne rien faire. Cependant l'assentiment d'une réunion d'artistes distingués serait un motif de sécurité pour le public, lorsqu'il s'agit d'innovations quelconques: on ne doit donc pas être surpris de voir que les auteurs de méthodes nouvelles les soumettent à l'examen des sociétés savantes. Malheureusement il y a dans les sociétés de cette espèce une sorte de charlatanisme qu'on appelle *l'esprit de corps*. Pour peu qu'un des académiciens se soit occupé de l'objet dont il s'agit: pour peu qu'il ait écrit ou publié quelque chose de semblable, ses confrères croient qu'il est de leur honneur de s'opposer à la publicité de ce qui pourrait être meilleur, et toutes les mesures sont prises pour

étouffer la vérité. Voici, à ce sujet, une anecdote dont je garantis l'authenticité.

Dans un pays, dont je ne me rappelle pas le nom, un professeur, retiré dans une ville de province, avait remarqué les imperfections du système d'harmonie généralement adopté, et s'était attaché à les faire disparaître dans un ouvrage élémentaire dont la composition était le fruit de plusieurs années de travail et de réflexions. Convaincu de l'importance de ses découvertes, mais incertain de la manière dont elles seraient reçues dans le monde, il crut devoir adresser son manuscrit à la première académie du pays, et lui demander de l'examiner et d'en faire un rapport. Une lettre fort polie du secrétaire perpétuel vint lui apprendre qu'il s'était trompé dans la marche qu'il avait suivie; que les réglemens de l'Académie ne lui permettaient pas d'examiner un ouvrage nouveau, à moins qu'elle ne fût invitée à le faire par le ministre, et qu'on l'invitait à faire retirer son manuscrit. Notre professeur est entêté; il écrivit au ministre pour lui rendre compte des faits, et, quelques mois après, il en reçut cette réponse :

« D'après votre désir, monsieur, j'ai demandé à l'Académie un rapport sur votre ouvrage; il résulte de ce qu'on « m'écrit que cet ouvrage a été examiné, et *qu'on n'y a rien « trouvé qui ne fût déjà connu ou qui méritât un rapport détaillé.* « Je ne puis, en conséquence, que vous inviter à faire re« tirer votre manuscrit. »

Dans le moment où le ministre signait la lettre qu'on vient de lire, le courrier en apportait une autre du secrétaire perpétuel, conçue en ces termes :

Monsieur,

« Sur l'invitation de S. Exc. le ministre de l'intérieur, « l'Académie a examiné votre ouvrage; *mais la doctrine que « vous y développez différant essentiellement de celle qui est géné« ralement admise dans l'École*, l'Académie n'a pas cru de« voir émettre d'opinion, et a pensé qu'il n'appartient qu'au « public de prononcer sur cette matière. Je vous invite « donc à faire retirer votre manuscrit, etc. »

Ou je me trompe fort, ou l'Académie fit voir, dans ces

deux versions si différentes, le charlatanisme de *l'esprit de corps* dans tout son développement. Depuis lors le professeur s'est fixé dans la capitale du pays dont il s'agit, il s'y est fait quelque réputation, et *sa doctrine* est devenue celle de *l'École*. Mais ce n'est pas de cela qu'il est question.

L'amour de l'art, le soin de ses progrès, la bienveillance pour les commençans, rien de tout cela ne se trouve communément dans l'ame des musiciens, ou plutôt dans celle des artistes en général. La conservation d'une réputation sans cesse attaquée par les succès d'autrui est ce qui les occupe exclusivement. L'amour-propre, premier principe d'émulation, dégénère chez eux en égoïsme. Pourvu qu'ils obtiennent des places, de l'argent, des honneurs, tout leur semble bien et dans l'ordre; mais les succès des autres, lors même qu'ils ne leur portent point préjudice, leur donnent la fièvre, et c'est d'eux surtout qu'on peut dire qu'ils maigrissent de l'embonpoint d'autrui. Un inconnu s'annonce-t-il par quelque apparence de talent; aussitôt tout s'émeut, tout frémit! On ignore son nom, ses dispositions, son caractère; c'est peut-être un fort honnête homme; n'importe, c'est un ennemi, puisqu'il est sorti de l'obscurité. Dès lors, toutes les manœuvres sont employées pour lui nuire, pour retarder au moins ses triomphes, et les mêmes journaux qu'on assiége pour obtenir quelque éloge banal, sont entourés de préventions défavorables au nouveau venu, ce qui est d'autant plus facile qu'il est inconnu, ce qui est toujours un grand tort auprès des journalistes, qui aiment fort les opinions toutes faites. Le même soin qui a préparé les applaudissemens qu'on reçoit est mis en œuvre pour causer la chute de son rival. Mais comme le véritable talent finit par triompher, l'inconnu devient célèbre à son tour; alors, ne pouvant plus le repousser, on l'enrégimente, et lui-même devient pour les autres ce qu'on a été pour lui.

O vous! qui vous donnez tant de mal en pure perte, comment ne voyez-vous pas que le temps se joue de vos petites manœuvres. Lui seul met chaque chose à sa place, et la critique juste et l'éloge peu mérité disparaissent de-

vant sa justice. Ne vous privez donc pas du plaisir si doux de la bienveillance et de l'appui que vous devez à ceux qui suivent vos traces dans la carrière, et si quelque talent doit l'emporter sur le vôtre, qu'il vous reste du moins la gloire de l'avoir protégé!

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation du Colporteur,

Drame lyrique en trois actes, paroles de M. Planard, musique de M. Onslow.

Un répertoire fatigué, quelques pièces tombées, et la suspension des études, occasionnée par les troubles de l'été dernier, rendaient la situation de l'Opéra-Comique fort pénible. Chargé de frais énormes auxquels ne pouvaient suffire les recettes journalières, ce théâtre avait besoin de nouveautés productives qui vinssent combler son déficit et lui préparer un avenir heureux; plusieurs ouvrages importans étaient à l'étude, ou prêts à y être mis; mais quelles que soient les espérances qu'une pièce fait naître avant la représentation, le succès est incertain jusqu'à ce qu'il ait été soumis au jugement du public. Le talent connu des auteurs les plus renommés n'est pas une garantie suffisante, car les plus habiles se trompent quelquefois. Sedaine, après avoir produit le *Philosophe sans le savoir*, *Richard* et *le Déserteur*, a fait de lourdes chutes, et le nom de Rossini n'a pu sauver *Torvaldo e Dorliska*, *Ermione* ou *Corradino*. Il ne suffisait donc pas qu'on sût que le drame du *Colporteur* était dû à la plume féconde et souvent heureuse de M. Planard, ni que la curiosité des musiciens fût excitée par une œuvre nouvelle de M. Onslow;

il fallait réussir; il fallait plaire au public, qui ne tient compte du mérite que lorsqu'on l'amuse, et qui a parfois des caprices. Heureusement, ce qu'il fallait faire, les auteurs de la pièce nouvelle l'ont fait, et le succès a couronné leur entreprise.

Que de fois on a agité cette question : *Quel est le meilleur genre d'opéra comique?* Question oiseuse et insoluble; car, ce ne serait pas répondre que de dire que le meilleur est celui qui plaît, attendu que ce qui plaît dans un temps cesse de plaire dans un autre. Au temps de Grétry, la comédie que ce compositeur savait embellir d'une musique spirituelle et gaie, était un fort bon genre d'opéra comique; aujourd'hui, je ne sais si tout le talent de Boieldieu ferait réussir une pièce du genre de *l'Ami de la Maison* ou des *Événemens imprévus.* Plus tard, le goût de la musique ayant changé, on fit des opéras sérieux qui n'étaient guère composés que pour donner aux musiciens l'occasion de faire da la musique sombre et forte d'harmonie, mais dénuée de chant, et cela eut beaucoup de succès. La mode a changé. On n'aime plus la comédie, parce qu'elle n'est pas musicale, et parce que le goût de la musique est plus répandu et plus perfectionné qu'autrefois; on n'aime point l'opéra purement sérieux, parce que le besoin de rire est impératif chez les Français. Que faut-il donc? Un heureux mélange d'intérêt et de gaîté qui se prête aux oppositions de scène et de musique. Si j'avais besoin d'appuyer mon opinion par des exemples, je n'en manquerais pas, puisque tous les succès obtenus depuis quelques années l'ont été par des pièces de ce genre. C'est cette conviction qui a guidé M. Planard dans la composition de ses opéras de *la Bergère Châtelaine,* d'*Emma,* de *Marie,* et en dernier lieu du *Colporteur.* Examinons la contexture de ce dernier ouvrage.

Le sujet, pris, comme le dit l'affiche, dans de vieilles chroniques russes, nous représente une de ces époques, si communes dans l'histoire de tous les peuples, où un usurpateur s'est emparé du trône de la Russie en faisant périr les princes légitimes. Un seul rejeton de cette famille infortunée, enfant encore au berceau, a été sauvé par un officier

fidèle, nommé Igor, qui transporta son précieux fardeau dans une forêt, et qui, après avoir fait une marque profonde avec un fer rouge au bras du jeune Alexis, le laissa dans la cabane d'un bûcheron, avec une bourse d'or. Ce bûcheron, homme dur et grossier, s'est servi de cet or pour acheter la place de geolier d'une forteresse où sont détenus les prisonniers d'état.

Vingt ans se sont écoulés depuis ces évènemens lorsqu'au lever du rideau la scène représente l'intérieur de la forteresse. Alexis y a été élevé comme fils du geolier et comme frère de Koli. Il aime Mina, jeune batelière des environs, et obtient le consentement du geolier pour l'épouser. Son cœur généreux ne peut s'accoutumer aux crimes dont il est chaque jour le témoin dans cette forteresse, aux empoisonnemens et aux meurtres qui sont prescrits par le tyran qui gouverne la Russie; son indignation éclate à chaque instant et amène des scènes violentes avec le geolier, qui est dévoué au pouvoir qui le paie.

Le brave officier Igor qui sauva Alexis est devenu commandant de la forteresse. Il a fait long-temps de vaines recherches pour découvrir les traces du bûcheron et du jeune prince qu'il lui avait confié; mais enfin il a découvert que le geolier n'est autre que ce bûcheron, et que sous le nom d'un de ses fils doit être caché l'héritier du trône. Mais quel est-il? c'est ce qu'il ignore. Il n'ose confier son secret à personne, parce qu'il sait qu'il est entouré de satellites du tyran, et ses craintes sont d'autant mieux fondées, qu'un espion vient de s'introduire dans la forteresse sous l'habit d'un colporteur. Cet agent est d'autant plus dangereux que, muni d'un ordre signé du prince qui doit lui soumettre tous les agens du gouvernement, il peut employer le fer et le poison pour se défaire de tout homme suspect. Cependant, des conspirateurs sont répandus dans toute la Russie, et jusqu'au milieu du palais de l'usurpateur. Igor leur a révélé le secret de l'existence d'un prince légitime; il ne lui reste plus qu'à le reconnaître sous l'habit grossier qui le cache; ses yeux se sont portés sur Alexis; mais au moment où il se dispose à éclaircir ses

doutes, un nouveau commandant de la forteresse arrive, et Igor est envoyé dans un autre poste. Désespéré de ce contretemps, il ne sait quel parti prendre, lorsqu'il reconnaît, dans le nouveau commandant, Oscar son ancien ami. Il n'a point un moment à perdre; il lui confie son secret, le charge de découvrir le prince légitime au milieu de ceux qui habitent la forteresse, lui parle de la trace profonde du fer rouge, qu'il lui a faite au bras, laquelle pourra lui servir à le reconnaître, le met dans la confidence de la conspiration, et lui donne le mot de reconnaissance, qui est *l'enfant du bûcheron*. Il part, et se rend dans le château d'un boyard, à quelque distance de la forteresse, et sur la route de la capitale, où il attendra des nouvelles d'Oscar.

Le colporteur, caché dans une chambre voisine, a tout entendu. Il forme aussitôt son plan pour découvrir le prince et pour lui donner la mort. Une noce qu'on célèbre au second acte lui en fournit les moyens. Il fait une loterie de ses marchandises; chacun lui apporte son argent. Mina veut aussi courir les chances de la loterie; mais comme les hommes seuls sont admis à ce jeu, Alexis tente la fortune pour elle. Une croix d'or avec sa chaîne doit être le gros lot. Le colporteur, qui feint d'être sorcier, déclare qu'il doit appartenir à celui qui porte une marque au bras près du poignet. Alexis montre son bras, il gagne; mais il est reconnu par Oscar et par l'espion. Celui-ci propose aux gens de la noce de leur faire boire d'une liqueur excellente qu'il porte avec lui; il en verse à chacun, et remplit de poison le verre d'Alexis. Au moment où il va porter le vase à ses lèvres, le geolier l'arrête pour boire à la santé du roi; mais, à ce nom, Alexis jette son verre. Furieux, les soldats et le geolier vont lui donner la mort, lorsque Oscar, pour le sauver, le fait arrêter et conduire dans une tour délabrée, dont les spectateurs voient une partie de l'intérieur.

Le colporteur, qui veut la mort d'Alexis, s'approche d'Oscar, et se présente à lui comme un des conjurés, en lui disant le mot de ralliement, *l'enfant du bûcheron*. Il lui représente l'impossibilité d'enlever le prince, environnés de soldats comme ils le sont; mais il lui conseille de se

rendre au château du boyard, de rassembler les conjurés, et de venir délivrer Alexis avec eux, tandis qu'il restera dans la forteresse à veiller sur les jours du prisonnier. Oscar saisit cette idée, mais c'est pour faire évader Alexis. Il monte dans la tour; révèle au prince le secret de sa naissance, change avec lui de manteau, et l'envoie au bateau de la jeune Mina, qui doit le conduire auprès de ses amis. Après son départ, le colporteur saisit un poignard et s'élance dans la tour; mais, au lieu d'Alexis, il y trouve Oscar qui lui donne la mort. Ainsi finit le second acte.

On sent que l'intérêt principal finit aussi après cet événement, et que le troisième acte ne peut être qu'un dénoûment. Le théâtre représente une serre d'un château voisin du palais de l'usurpateur. Les conjurés s'y rassemblent. Igor y amène Mina; et bientôt arrive Alexis, conduit par Oscar. Le signal est donné, et les conjurés marchent au palais; Mina ne comprend rien à ce qui se passe, mais elle s'inquiète sur Alexis. Bientôt on entend le beffroi du palais qui annonce la victoire du prince légitime. Les conjurés reviennent. Alexis veut recevoir sa couronne des mains de Mina, et lui pose à son tour le diadème sur la tête.

Le personnage comique de Koli, véritable fils du geôlier, tempère le genre sérieux de cet ouvrage, et y jette de la gaîté dans quelques scènes. Considéré comme cadre musical, il était difficile de faire une pièce qui fût plus favorable aux inspirations du musicien. M. Planard a le bon esprit de sentir que ce genre de mérite est le plus important dans un opéra, et lui sacrifie tout ce qui n'est qu'accessoire. Personne ne connaît mieux que lui la coupe des morceaux d'ensemble et les rhythmes favorables à la musique; aussi compte-t-il de nombreux succès. C'est le poète des musiciens.

Une grande réputation justement acquise par de nombreux et beaux ouvrages de musique instrumentale était d'un heureux présage pour les triomphes qui attendaient M. Onslow sur la scène. Déjà il avait préludé à cette nou-

velle carrière par son opéra de *l'Alcade de la Véga*. Mais tout en admirant dans cette production des morceaux d'une facture remarquable, les connaisseurs y avaient aperçu la gêne inséparable d'un premier essai dramatique, et de l'incertitude dans les effets scéniques. L'orchestre, supérieurement écrit, contenait trop de ces détails qui font un excellent effet dans un quatuor ou dans un quintetto, mais qui compliquent inutilement dans la musique théâtrale.

On conçoit que pour un homme doué du talent de M. Onslow un pareil essai est une leçon profitable; aussi tous ces défauts ont-ils disparu dans *le Colporteur*. Dans cet ouvrage, le sentiment dramatique brille au même degré que le sentiment musical. Une rare énergie se manifeste dans la couleur des situations fortes, et notamment dans le final du premier acte, et dans le morceau de la loterie, morceau capital, et qui seul vaut un opéra. Je citerai aussi l'air du geôlier, qui ne demanderait, pour produire plus d'effet, qu'un peu plus de timbre dans les sons graves de la voix de Henri.

Ce n'est pas seulement à de l'énergie et à de grands effets que M. Onslow s'est borné; il n'a point négligé le chant et la grace. Le chant du colporteur dans le final du premier acte, le trio chanté par Lafeuillade, Féréol et Mme Pradher, l'air de Lemonnier, et le duo chanté par le même acteur et Mme Pradher, que les exigences de la scène française ont malheureusement forcé à supprimer depuis la première représentation, le petit air de Mme Desbrosses, et les charmans complets de la fin du troisième acte, ont fait la part des mélodistes, et ont montré que la muse de M. Onslow sait prendre plus d'un ton.

Il n'a pu échapper cependant au reproche si grave parmi nous d'être un *musicien savant*, reproche qui est le cheval de bataille de nos journalistes, quand il s'agit d'un musicien qui ne se borne point à faire des *ponts-neufs*. Naguère un compositeur était à peu près déshonoré quand on lui appliquait cette qualification; mais elle est devenue moins injurieuse depuis que le public a appris à entendre la musique. M. Onslow fera donc bien de ne pas s'en effrayer, et de n'écouter que ses inspirations et son expérience.

La conviction où je suis que M. Onslow est un digne artiste qui cherche non-seulement le bien, mais le mieux, dans ses ouvrages, m'enhardit à lui faire part de deux observations que j'ai faites en écoutant sa musique du *Colporteur*. Il m'a paru que ses modulations incidentes se font souvent dans le mode mineur, et que cette régularité produit quelque monotonie dans le milieu des morceaux; c'est un petit défaut très facile à éviter. Quoique l'instrumentation soit en général celle d'un maître du premier ordre, j'ai cru m'apercevoir aussi que les violons n'ont pas tout le brillant qu'on pourrait désirer parce qu'ils sont tenus un peu trop dans le *medium*. Il en résulte que l'orchestre manque quelquefois d'éclat : ce défaut n'en est un que relativement à la musique à la mode, qui nous a accoutumés à des effets brillans.

En résumé, *le Colporteur*, soutenu de sa belle musique, d'une mise en scène soignée, du jeu des acteurs et du luxe des décorations et des costumes, a obtenu un succès brillant qui s'est consolidé aux représentations qui ont suivi la première. La foule s'y porte, et l'on est obligé chaque soir de refuser l'entrée à beaucoup de spectateurs.

FÉTIS.

— *L'Italiana in Algieri* sera reprise ce soir au Théâtre-Italien pour Mme Pisaroni. Les amateurs qui ont entendu cette habile cantatrice chanter l'air de cet opéra au concert de la Toussaint se réjouissent de cette bonne fortune.

— Vendredi 30 de ce mois, la distribution des prix de l'École royale de Musique aura lieu dans la grande salle de cet établissement; elle sera suivie d'un concert exécuté par les élèves, dont voici le programme :

1° Ouverture de Beethoven ; 2° air de *la Dame blanche*, de M. Boïeldieu, chanté par Mlle Hirté (pensionnaire); 3° concerto de violoncelle, par M. Platel, exécuté par M. Chevillard; 4° air de *Moïse*, par M. Rossini, chanté par Mlle Verteuil; Mlles Grandidier, Clara, Eugène, et MM. Richelme-Delsarte et Hurteaux, donneront les répliques; 5° thème varié, par MM. Vogt et Guillou, exécuté par M. Scarzella (flûte), M. Caillet (hautbois), M. Divoir

(basson); 6° quintetto de Cimarosa, chanté par M[lles] Hirté et Rigal, MM. Richelme, Bénédit et Hurteaux; 7° concerto de violon, par M. Rode, exécuté par M. Sauzai. — *Déclamation spéciale*; 8° fragment du cinquième acte d'*Épicharis et Néron* (tragédie), M. Mayer (*Néron*), M. Horion donnera la réplique; pause musicale; 9° le premier acte des *Folies amoureuses* (comédie) : M. Morin (*Crispin*), M. Alvarez (*Valère*), M. Prost (*Albert*), M[lle] Noblet (*Agathe*), M[lle] Lainé (*Lisette*). — Pause musicale. — *Déclamatian lyrique*; 10° fragment des *Voitures versées*, par M. Boïeldieu (opéra-comique) : M. Bénédit (*Dormeuil*), M. Blès (*Armand*).

— C'est par erreur que nous avons dit que M[lle] Hirté, qui a débuté au théâtre de l'Opéra-Comique, est élève de M. Ponchard; cette jeune personne a reçu son instruction musicale dans la classe de M. Plantade, l'un de nos plus habiles professeurs.

— Les exercices de l'institution royale de musique religieuse qui devaient commencer le 22 de ce mois, sont remis au 20 décembre prochain. Son altesse royale Madame a fait savoir à M. Choron, directeur de cet établissement, qu'elle honorerait ces exercices de sa présence.

— Lorsqu'on considère le petit nombre d'ouvrages que les diverses administrations de l'Opéra ont données pendant les vingt dernières années, on est étonné de l'activité qui régnait autrefois à ce théâtre, ou du moins dans certaines années. Voici ce qu'on lit dans le calendrier musical de 1788.

« Jamais peut-être année dramatique n'a offert un plus « grand nombre de nouveautés. L'Académie a donné six « grands ouvrages neufs à Paris, et deux à la Cour. Ceux « qui savent combien la mise d'un opéra exige de temps, de « soins, de peines et de dépenses, concevront difficilement « comment les sujets de tous les genres ont pu tenir à un « si prodigieux travail, et applaudiront aux efforts de l'ad- « ministration actuelle, qui n'épargne rien pour donner « à ce spectacle plus d'éclat qu'il n'en a jamais eu.

« Les ouvrages sont : *Thémistocle*, musique de M. Phi- « lidor; *Rosine*, musique de M. Gossec; *la Toison d'or*, mu-

« sique de M. Vogel; *Phèdre*, musique de M. Lemoine; *les*
« *Horaces*, musique de M. Saliéri; et enfin *Œdipe à Colonne*,
« musique de Sacchini.

« Outre ces six ouvrages, on a appris pour la Cour *Stra-*
« *tonice*, tragédie, et *Alcindor*, comédie héroïque, musique
« de Dézède. On a de plus répété *Arvire et Evélina*, musi-
« que de Sacchini.

« Le répertoire habituel, composé des deux *Iphigénies*,
« de *Didon*, d'*Armide*, de *Panurge*, de *la Caravanne*, a été
« enrichi d'*Alceste*, de *Roland*, du *Devin du village* et du
« *Seigneur bienfaisant*. »

Il faut convenir qu'une pareille activité vaut bien les profondes combinaisons de nos directeurs modernes.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Lisbonne. *L'Inganno felice* a été représenté sur le théâtre royal de Saint-Charles, dans la soirée du 16 octobre. Les chanteurs, qui avaient obtenu des applaudissemens dans plusieurs autres ouvrages, n'ont point été heureux dans celui-ci. Ils ont été tous en butte au mécontentement du public; on a même été jusqu'à jeter des gros sous à la tête de la *prima Donna*.

Rome. La *Boccabadati*, *Giordani* et *Vergé*, qui, par leur excellente exécution, ont soutenu la gloire du *Mosé* sur le théâtre *Valle*, et conjointement avec Zuccoli, ont fait ressortir le mérite de l'*Innocenza in Periglio*, opéra de Conti, viennent de procurer à *la Cenerentola* un nouveau succès. Cet opéra a été représenté le 3 du courant sur le théâtre *Valle*, et y a produit un effet que d'habiles artistes n'ont pu lui procurer cette année sur les autres théâtres de l'Italie.

Padoue. Si les acteurs de *Inganno felice* à Lisbonne, ont eu à gémir sur leur peu de succès, ceux qui ont représenté *Torvaldo e Dorlisca* à Padoue, le 28 octobre dernier, n'ont pas eu à se réjouir de l'accueil qu'on leur a fait. Les seuls rieurs étaient les spectateurs, qui chantaient, en

même temps que la signora *Cressotti*, prima Donna, l'air si connu : *un bel Giorno di contento*, inséré *à propos de bottes* dans une partition de Rossini. Cette cantatrice était-elle indisposée avant de monter sur la scène, ou l'accueil défavorable du public a-t-il produit un fâcheux effet sur sa santé? c'est ce qu'on ignore; mais le fait est qu'il a fallu que le directeur engageât en toute hâte une autre prima Donna, la signora *Lugnani*, qui a, dit-on, chanté à Naples, mais sans désigner sur quel théâtre. *Filippo Spada*, premier *buffo comico*, et *Giuseppe Lombardi*, premier ténor, n'ont pas beaucoup mieux réussi que la prima Donna. *Antonio Colla*, premier *buffo cantante*, a obtenu quelque succès dans plusieurs morceaux.

Gênes. On travaille avec le plus grand soin pour que rien ne manque à la magnificence du nouveau Grand-Théâtre qui s'ouvrira pendant le cours du printemps de 1828. On y représentera pour l'ouverture deux opéras nouveaux, l'un *seria*, l'autre *buffa*, un grand ballet et un ballet de *mezzo carattere* (de demi-caractère). La musique de l'opéra seria doit être écrite par *Morlacchi*.

Les chanteurs engagés pour l'opéra seria sont : la signora *Adelaïde Tosi*, prima donna; la signora *Brigida Lorenzani*, primo musico; *David*, ténor; et *Tamburini*, basse chantante.

Pour l'opéra buffa : la signora *Letizia Cortesi*, prima Donna; *Tamburini*, premier bouffe chantant, et *Frezzolini*, premier bouffe comique.

Milan. Sa Majesté la reine douairière de Bavière a envoyé une médaille d'or, à l'effigie de l'auguste donatrice, accompagnée d'une lettre très flatteuse, au docteur Lichtenthal, qui réside à Milan. Ce célèbre littérateur avait envoyé à Sa Majesté un exemplaire de son ouvrage intitulé : *Dizionario e Bibliografia della Musica*.

Écosse. Pendant le cours du mois d'octobre, Mme Pasta a fait jouir du charme de sa présence et de son chant les habitans de Glascow, et en quittant cette ville pour se rendre dans la capitale de l'Écosse, elle a fait la promesse de leur consacrer encore trois soirées à son retour d'Édim-

bourg. Il est superflu de répéter les éloges qui lui sont prodigués dans les diverses feuilles de l'Angleterre; on sait que partout où cette célèbre actrice porte son talent, elle reçoit un juste tribut d'admiration.

On avait dit qu'elle serait peut-être engagée au Théâtre-Impérial de Vienne pour le carnaval prochain; on disait aussi que le *Grand impressario* lui avait envoyé un engagement *en blanc.* Il comptait, à ce que l'on assure, sur le désir manifesté par Mme Pasta de profiter de son voyage à Vienne pour traverser l'Italie et revoir ses parens et ses compatriotes. Il paraît cependant que l'espérance que les Italiens avaient conçue de la revoir est évanouie, et que les offres magnifiques faites par les habitans de la Grande-Bretagne à cette célèbre actrice, éloignent un moment si justement désiré.

PUBLICATIONS CLASSIQUES.

Collection complète de *Trios*, *Quatuors* et *Quintetti* composés pour instrumens à cordes par L. Van Beethoven. Prix : 200 francs. Paris, Maurice Schlesinger, marchand de musique du roi, rue de Richelieu, n° 97.

Qu'elle fut grande et belle l'imagination de celui qui, après Haydn et Mozart sut s'ouvrir une route nouvelle dans le champ de la musique instrumentale, et qui, lorsque toutes les formes semblaient être épuisées, sut en créer d'inconnues! Comme tous les hommes de génie, Beethoven révolta par ses innovations tous ceux qui, admirateurs exclusifs de ce qu'ils connaissaient, ne voulaient pas admettre d'innovations; mais, comme tous les hommes de génie, il triompha de ses adversaires, et s'en fit des partisans.

On ne trouve pas dans les œuvres de ce compositeur la majesté, le calme et l'admirable simplicité d'Haydn ; on n'y voit pas non plus l'ame passionnée et la prodigieuse variété de Mozart. Bien moins correct que ces deux grands

maîtres, il hasarde beaucoup; mais il réussit souvent et montre dans toutes ses productions une originalité piquante. Ne prenant jamais que lui pour modèle et pour guide, il ne ressemble à personne et marque d'un cachet d'individualité tous ses ouvrages. En un mot, Beethoven, malgré quelques défauts, figure parmi les plus grands musiciens dont l'Allemagne s'honore.

Deux époques très distinctes se remarquent dans les œuvres de ce compositeur célèbre : dans la première, ses idées originales l'emportent quelquefois dans un système de modulations singulières, mais les chants sont suivis avec simplicité et clarté; dans la seconde, il semble dédaigner cette simplicité qui fait le charme de ses six premiers quatuors, de ses trios de violon et de piano, et de ses quintettis. A dater de son œuvre cinquante-neuvième, qui contient ses quatuors dédiés au prince de Lobkowitz, cette seconde manière fut celle qu'il adopta. Il paraît que des lectures qu'il fit à cette époque changèrent la nature de ses idées sur le beau dans les arts. Les idées positives lui parurent dès lors absolument opposées aux grands effets qu'il cherchait. Son admiration profonde pour Goethe lui fit considérer le vague et la rêverie comme des moyens puissants pour émouvoir; il dédaigna ses premières productions, et considéra celles qui naissaient de son nouveau système comme leur étant fort supérieures.

Un accident affreux pour un musicien vint ajouter à ses dispositions mélancoliques : il devint sourd au point de n'avoir plus qu'une sensation faible et vague des sons de son piano. Par l'inertie de l'organe auditif, le sentiment des relations mélodiques paraît s'être affaibli en lui : de là les duretés et les incohérences qu'on remarque dans ses dernières compositions, duretés auxquelles il paraît avoir été insensible. Toutefois la supériorité de son génie brille encore, même dans ces ouvrages, et des éclairs d'une riche imagination s'y font encore apercevoir.

Plusieurs éditions des œuvres de Beethoven ont été faites, tant en Allemagne qu'en France. MM. Janet et Cotelle en ont publié une fort belle de ses quatuors, quintettis

et trios, destinée à faire suite aux collections de Haydn, de Boccherini et de Mozart, qui ont paru chez les mêmes éditeurs. L'exécution typographique de leur édition de Beethoven ne laisse rien à désirer; mais elle a l'inconvénient de ne point contenir les six derniers quatuors de ce maître, formant les œuvres 127, 130, 131, 132, 133 et 134. Ce sont, si l'on veut, des œuvres choisies, mais non des œuvres complètes.

Ces six derniers quatuors sont la propriété de M. Schlesinger, en sorte que son édition est la seule où l'on peut rouver réunies toutes les compositions de Beethoven pour les instrumens à cordes. Elle renferme dix-sept quatuors, six trios et trois quintettis, et forme cinq volumes cartonnés avec élégance, et ornés du portrait de Beethoven et du *fac simile* de sa notation et de son écriture.

On ne peut douter du succès qu'obtiendra cette intéressante collection parmi les vrais amateurs. Il sera à désirer que quelque éditeur entreprît de publier les mêmes ouvrages en partition, pour faire suite à la collection que MM. Pleyel ont donnée des quatuors et symphonies de Haydn et de Mozart.

ANNONCES.

Le Souvenir des Ménestrels, recueil de poésies et d'œuvres musicales composées par les meilleurs auteurs, et orné de jolies gravures en taille-douce. Le nombre des romances insérées dans les quinze volumes s'élève à 848, et celui des gravures à 111. M. Charles Laffillé, auteur et éditeur, à Paris, galerie Vivienne, n° 70.

Tel est le titre d'un charmant recueil entièrement consacré au culte de la romance, et dans lequel nos hommes de lettres, nos compositeurs et nos peintres les plus renommés n'ont pas dédaigné d'associer leurs talens.

C'est sous leurs auspices que l'éditeur, M. Charles Laffillé, a commencé cet ouvrage qui a paru chaque année

depuis 1814. Idée heureuse, tendante à perpétuer le souvenir d'un genre de chant tout français, et dont la naissance remonte à l'époque des premiers troubadours. Ce sera donc pour l'avenir un répertoire d'autant plus intéressant que plusieurs romances de nos grands maîtres n'ont jamais été publiées ailleurs; et nos dames trouveront un délassement fort agréable à feuilleter cette collection, qui déjà se compose de 848 romances, avec la musique gravée, et les accompagnemens en très grande partie, et de 111 gravures en taille-douce. Nous ajouterons que, comme poète et comme compositeur, M. Laffillé a contribué à sa formation d'une manière distinguée.

Nous nous faisons un plaisir de recommander cet ouvrage dont le succès est reconnu en France comme dans l'étranger, et d'annoncer que le quinzième volume paraîtra le 1er décembre prochain. Prix : 6 francs, broché.

S'adresser, franco, à M. Charles Laffillé, galerie Vivienne, n° 70.

Le Troubadour des Salons, journal de chant, rédigé par MM. Romagnesi et Meisonnier, avec accompagnement de piano ou de guitare.

Ce journal qui, depuis dix-sept ans, s'est fait remarquer par l'heureux choix des morceaux qu'il renferme est orné de lithographies dont les sujets sont tirés des romances auxquelles elles sont adaptées. Ces lithograhies sont exécutées par MM. Thomas, Charlet, Scheffer, Serrur, Bardel, Wattier, etc.

Le prix de l'abonnement est de 25 fr. par an, à dater du 1er janvier, avec accompagnement de piano; 18 fr. avec accompagnement de guitare, avec des pièces, et 10 fr. pour le chant seulement.

On s'abonne toujours au magasin de musique de A. Meissonnier, boulevard Montmartre, n° 25.

Il vient de paraître à la même adresse :

1° *L'Écho de Navarin*, romance avec chœur, *ad libitum*, mise en musique par M. Kuhn, ornée d'une belle lithographie, prix : 2 fr.

2° *Bonbonnière Musicale*, ou *Repos de l'Étude*, pour guitare seule, composée d'airs variés, rondos, valses et autres pièces récréatives, d'une facilité progressive, par E. Paulian, prix : 6 fr.

—Cinquième solo pour *cor-alto*, avec accompagnement de grand orchestre ou de forté-piano, dédié à M. Domnich, pensionnaire de la Chapelle du Roi et du Conservatoire, par Gallay, op. 12. Prix : 9 fr.

Paris, Zetter et comp., rue du Faubourg-Poissonnière, n° 3.

Le nom de M. Gallay est d'un bon augure pour le succès de ce morceau; car, outre son talent comme exécutant, il a le mérite d'avoir, à l'exemple de M. Dauprat, dont il est élève, tiré la musique de cor des bornes étroites dans lesquelles on la tenait autrefois. Il fait moduler cet instrument qu'on avait l'habitude de tenir constamment dans les tons de *fa*, de *mi majeur* ou de *mi bémol;* ses chants ont de l'élégance, et ses traits de la hardiesse. Le morceau dont il s'agit a été exécuté par M. Gallois dans plusieurs concerts à Paris, et a toujours fait plaisir.

— *Cinquante chânts français*, mis en musique par Rouget de Lille, volume de 209 pages, prix : 50 fr. A Paris, chez l'auteur, passage Saulnier, n° 21.

Les inspirations de toute la vie de l'auteur de *l'Hymne des Marseillais* se trouvent réunies dans ce recueil : c'est dire assez qu'on doit y trouver de la verve et de l'originalité. Cet hymne fameux s'y trouve, avec cette note qu'on verra sans doute avec intérêt :

« Je fis les paroles et l'air de ce chant à Strasbourg, dans « la nuit qui suivit la proclamation de la guerre, fin d'a- « vril 1792. Intitulé d'abord le *Chant de l'armée du Rhin,* il « parvint à Marseille par la voie d'un journal constitution- « nel, rédigé sous les auspices de l'illustre et malheureux « Diétrick. Lorsqu'il fit son explosion quelques mois après, « j'étais errant en Alsace sous le poids d'une destitution « encourue à Huningue pour avoir refusé d'adhérer à la

« catastrophe du 10 août, et poursuivi par la proscription
« immédiate qui, l'année suivante, dès le commencement
« de la terreur, me jeta dans les prisons de Robespierre,
« d'où je ne sortis qu'après le 9 thermidor. »

Le recueil que nous annonçons se distingue aussi par le luxe et l'élégance de l'exécution typographique.

— Trois romances d'Édouard Bruguière viennent de paraître chez J. Meissonnier jeune, rue Dauphine, et chez tous les marchands de musique. Ces romances sont : *Bois paisibles*, paroles de Saint-Elme-Champ ; *Les adieux d'Isaure à la Brigantine*, du même ; *Jeune bergère espère*, à deux voix, paroles de M. Poisson.

—Thème et variations pour le violon avec accompagnement d'un second violon, alto et basse, ou de piano, dédiés à son ami M. Daix Deshayes, amateur, et composés par J. Luce, chef d'orchestre et président de la société philharmonique de Douai. Œuvre 2. Prix : 7 fr. 50 cent., à Paris, chez Richault, éditeur des œuvres de Czernis, boulevard Poissonnière, n° 16, au premier.

— Méthode pratique de piano, composée pour les enfans par Zimmerman, professeur à l'École royale. Trois parties réunies, 25 francs. La prémière partie renferme les gammes et les exercices, prix : 7 fr. 50 c. La seconde contient douze préludes et vingt-cinq thèmes favoris, prix : 7 fr. 50 c. ; et la troisième partie se compose d'airs variés, rondeaux, morceaux à quatre mains, et le final de la *Création* d'Haydn, arrangé à six mains pour un seul piano, prix : 10 francs. Chez l'auteur, rue Saint-Lazare, n° 58, et chez tous les marchands de musique.

BIOGRAPHIE.

Cimarosa (Dominique), génie fécond, original, et l'un des plus grands musiciens qu'ait produits l'Italie, naquit à Aversa, dans le royaume de Naples, en 1754, de parens pauvres et obscurs. Son père, qui avait été se fixer à Naples en 1757, mourut en 1761, laissant une veuve et son fils, âgé de sept ans, dans un état voisin de la misère. La mère de Cimarosa, dépourvue de moyens pour élever ce fils, le recommanda à la pitié de son confesseur, le père Porzio, moine antonin. Celui-ci commença à lui donner quelques leçons de latinité : mais bientôt frappé de l'esprit et des heureuses dispositions de son élève, il offrit à sa mère de se charger, non-seulement de son instruction, mais aussi de son entretien.

Par un heureux hasard, le père Porzio était organiste de son couvent, et s'amusait souvent dans sa cellule à jouer du clavecin et à chanter en s'accompagnant. Le jeune Cimarosa ne le quittait pas; les occasions qu'il eut ainsi d'entendre de la musique éveillèrent son génie, et révélèrent sa vocation. Le bon moine ne tarda point à s'apercevoir de la passion de son pupille pour l'art qu'il cultivait : il lui en enseigna les premiers élémens, lui fit ensuite donner des leçons de chant par Aprile, et le fit enfin entrer au conservatoire de Lorette. Là, il puisa les principes de l'école de Durante dans les leçons de Fenaroli, et acquit ce style pur et élégant qu'ont eu tous les maîtres sortis des conservatoires de Naples, dans le dix-huitième siècle.

Ses premières compositions annonçaient ce qu'il devait être un jour : on y trouvait déjà l'imagination brillante et les chants heureux qui abondent dans tous ses ouvrages. Outre les talens qu'il manifestait comme compositeur, il jouait bien du violon et du clavecin, et chantait parfaitement, surtout dans le genre bouffe. On rapporte que

Sacchini, ayant composé un intermède intitulé *Fra Donato*, le fit exécuter au conservatoire, et que Cimarosa, qui n'était alors âgé que de douze ans, joua le personnage de *Protagonista*, avec un talent, une verve, qui furent admirés de tous les spectateurs.

A peine sorti du conservatoire, en 1773, il reçut un engagement pour écrire la musique d'une farce intitulée: *La Baronessa Stromba*. Cette première production fut considérée comme un prodige, à cause de son âge (il avait à peine dix-neuf ans). L'année suivante, il alla à Rome, où il composa l'*Italiana in Londra*. Après le carnaval, il retourna à Naples, et donna au *Teatro-Nuovo*, *la Finta Frascatana*, et *la Finta Parigina*. En 1775, il écrivit *Il Fanatico per gli antichi romani*, pour le théâtre des Florentins. Déjà Piccini avait donné l'idée des *finali*; mais c'est dans l'opéra qui vient d'être cité que Cimarosa fit entendre, pour la première fois, des trios et des quatuors dans le cours de l'action. En 1776, il retourna à Rome, où il composa *Il Pittor parigino*, et *I due Baroni*.

Chaque ouvrage nouveau de Cimarosa lui valait un succès, et le goût capricieux des Romains semblait se fixer en sa faveur. A son retour à Naples, il trouva les habitans dans l'enthousiasme des dernières compositions de Paisiello, et il eut à lutter contre la réputation formidable de ce grand musicien; mais déjà le talent de Cimarosa était dans toute sa force : il ne craignit point de se mesurer avec son redoutable émule. A peine fut-il arrivé (en 1777), qu'il écrivit pour le théâtre des Florentins *I Finti Nobili*, *l'Armida immaginaria*, et *Gli Amanti Comici*. Tous ces ouvrages réussirent, et l'on ne savait ce qu'on devait admirer le plus, ou d'une fécondité presque sans exemple, ou de l'invention qui brillait dans tout ce qui sortait de la plume de ce jeune musicien. Cimarosa retourna à Rome en 1779 : il y mit en musique *Il Ritorno di don Calandrino*, et son fameux *Cajo Mario*, l'une de ses plus belles productions. Dans la même année, *Il Mercato di Malmantile*, l'*Assalonte* et *la Giuditta* obtinrent beaucoup de succès à Florence.

De retour à Naples, en 1780, il écrivit pour l'ouverture du théâtre *Del Fondo*, *l'Infidelta fedele*, *Il Falegname*, et *l'Amante combatutto dalle donné di punto*, pour le théâtre des Florentins. En 1781, il donna à Rome l'*Allessandro nell'-Indie*, et à Turin l'*Artaserse*. L'année suivante, il alla à Venise, où il écrivit *Il Convito di Pietra*. Cet ouvrage excita un tel enthousiasme, qu'à la fin de la première représentation il fut ramené chez lui en triomphe, à la lueur des flambeaux. Revenu à Naples, il y composa son délicieux opéra de *La Ballerina Amante*, et *Nina e Martuffo*, pour le théâtre des Florentins, *La Villana riconosciuta* pour celui *Del Fondo*, l'*Oreste* et l'*Eroe Cinese* pour le grand théâtre. En 1784, on le trouve à Vicence, composant son *Olimpiade* pour l'ouverture du nouveau théâtre de la foire, et ensuite à Milan, où il fait représenter *I due supposti Conti*. Enfin l'année suivante, il revint à Naples pour y faire représenter son opéra de *Giannina e Bernadone*, qu'il avait composé précédemment à Venise, et auquel il ajouta plusieurs morceaux. Il donna ensuite *Il Marito disperato*, au théâtre des Florentins, la fameuse farce d'*Il Creduto*, *la Donna al peggior si appigli*, *le Trame deluse*, et l'*Impresario in angustia*, au *Teatro-Nuovo*, *il Fanatico Burlato* et *il Sacrifizio d'Abramo*, au théâtre *Del Fondo*.

Tant de productions étincelantes de beautés du premier ordre, portaient la réputation de Cimarosa dans toute l'Europe. L'Impératrice de Russie, Catherine II, lui fit offrir un engagement pour se rendre à sa cour, avec le titre de compositeur de sa chambre et du théâtre Impérial; les avantages pécuniaires dont on accompagnait cette offre déterminèrent Cimarosa à l'accepter, et il partit de Naples au commencement de 1787. Forcé de s'arrêter à Turin, il y écrivit *Il Valdomiro*, composition admirable qui fut applaudie avec transport. Arrivé à la cour de Catherine, il se mit à travailler aussitôt; *La Vergine del Sole*, *La Felicita Inaspetata*, *La Cléopatre* et l'*Atene Edificata* sortirent en peu de temps de sa plume; mais ce qu'on peut à peine croire, c'est que près de cinq cents morceaux détachés furent composés par lui, pour le ser-

vice de la cour, daus l'espace de quatre ans. Il écrivit aussi pour le prince Potemkim, une grande cantate intitulée : *La Serata non Preveduta*. Les principaux seigneurs russes l'accablèrent de présens et de caresses, et Paul Ier lui fit l'honneur d'être parrain d'un de ses enfans.

Cependant la santé de Cimarosa commençait à souffrir de la rigueur d'un climat si différent de celui qui l'avait vu naître : ce motif le détermina à quitter la Russie, pour aller à Vienne : il y arriva vers la fin de 1792. L'Empereur d'Autriche, Léopold, qui désirait l'attacher à sa cour, lui assura un traitement de 12,000 florins; lui assigna un logement et lui donna le titre de maître de sa chapelle. Ce fut là qu'il écrivit son opéra *Il Matrimonio Segreto*, qu'on regarde généralement comme son chef-d'œuvre; il avait alors trente-huit ans, et en avait employé moins de dix-sept à écrire près de soixante-dix ouvrages dramatiques, outre une prodigieuse quantité de musique de tout genre. Ainsi, c'est lorsque tant de productions semblaient avoir dû épuiser son génie qu'il enfanta ce chef-d'œuvre, dont tous les morceaux peuvent être cités comme des modèles de forme, d'élégance et d'originalité. L'effet de la première représentation fut tel, que l'empereur, après avoir donné à souper aux acteurs et aux musiciens de l'orchestre, les renvoya sur-le-champ au théâtre pour lui donner une deuxième représentation, à laquelle il ne prit pas moins de plaisir qu'à la première. Jamais ouvrage dramatique n'avait produit un pareil effet à Vienne, car Mozart, qui venait de mourir, n'avait point vu le succès des siens; succès qui ne commença que plusieurs années après sa mort. Avant de quitter Vienne, Cimarosa composa encore pour l'empereur *La Calamita de Cuori*, et *Amor rende sagace*.

Après six ans d'absence, il arriva à Naples en 1793; la renommée de son *Matrimonio Segreto* l'y avait précédé, et ce fut cet ouvrage qu'on lui demanda d'abord : il y ajouta plusieurs morceaux, entre autres le duo *Deh Signore*. Jamais opéra n'excita un plus vif enthousiasme; soixante-sept représentations suffirent à peine à l'empressement

du public; et, ce qui était sans exemple, l'illustre compositeur fut obligé de tenir le clavecin aux sept premières, pour y recevoir les témoignages de l'admiration générale : *I Traci Amanti* succédèrent à cette belle composition, et furent suivis de *le Astuzie Femminili*, de *Penelope* et de l'*Impegno Superato*, que Cimarosa écrivit pour le théâtre *Del Fondo*. En 1796, il alla à Rome et y composa *I Nemici Generosi*; de là, il se rendit à Venise pour y écrire *Gli Orazi e Curiazi*. Retourné à Rome, en 1798, il y fit représenter pendant le carnaval, *Achille All' Assedio di Troia*, et *l'Imprudente Fortunato*. Dans la même année, il donna à Naples, au théâtre des Florentins l'*Apprensivo Raggirato*, qui fut suivi d'une grande cantate intitulée : *La Felicita Compita*. Une maladie grave le conduisit aux portes du tombeau dans l'été de la même année : à peine rétabli, il partit pour Venise, où il avait un engagement pour y écrire l'*Artemisia*; mais il n'eût point le temps d'achever cet ouvrage, car il mourut après en avoir composé le premier acte, le 11 janvier 1801, à l'âge de quarante-sept ans.

Des bruits singuliers ont couru sur la mort de ce grand musicien. Il avait embrassé vivement le parti de la révolution napolitaine, lors de l'invasion du royaume de Naples par l'armée française. Après la réaction, il fut, dit-on, emprisonné par ordre de la reine Caroline, et les journaux du temps ont annoncé qu'il avait succombé aux mauvais traitemens qu'on lui fit éprouver dans sa prison. Il paraît que l'opinion publique en Italie accusait hautement le gouvernement de cet attentat. Le lieu de son décès n'était pas bien connu; les uns assuraient qu'il avait été étranglé, d'autres qu'il était mort empoisonné à Padoue. Enfin la cour, qui voulait détruire cette fâcheuse impression, fit publier l'avis suivant : « Il fu signore Dominico Cimarosa, maestro di capella, è passato qui in Venezia agli « eterni riposi, il giorno undici di gennajo dell' anno « corrente, in consequenza di un tumore che avea al « basso ventre, in quale dalla stato scirroso è passato allo « stato cancrenoso. Tanto attesto sul mio onore et per la « pura verità, ed in fede etc. Venezia, il 5. Apr. 1801,

« *Signé* D. Giovanni Piccioli, red. deleg. e medico ono-« rario di sua santita di N. S. Pio VII[1]. »

Cimarosa était excessivement gros; mais sa figure était belle et son aspect agréable. Il avait beaucoup d'esprit, et faisait fort bien des vers. Il avait été marié deux fois. Sa première femme, Mlle Ballante, mourut en lui donnant un fils; la seconde perdit aussi le jour après lui avoir donné deux enfans.

Trois grands compositeurs, Cimarosa, Guglielmi et Paisiello, ont illustré l'Italie à la même époque. La manie qu'on a de comparer des choses qui ont entre elles peu d'analogie a fait souvent établir des parallèles entre les productions de ces musiciens; mais personne n'a songé à distinguer les qualités qui sont propres à chacun. Des hommes doués d'un génie égal diffèrent nécessairement par quelque endroit; ce qui fait la gloire de l'un ne brille souvent d'un vif éclat qu'aux dépens de quelque autre chose par où son rival s'est illustré. C'est ainsi que Cimarosa se distingue par sa verve comique et sa piquante originalité, tandis que Paisiello, moins bouffe et moins brillant, charme par la suavité de ses chants, et surtout par une expression dramatique supérieure à celle de son émule. Paisiello semble n'abandonner ses idées qu'à regret; il répète souvent les mêmes phrases jusqu'à l'affectation, sans varier l'harmonie ni les ornemens; cependant il tire les plus beaux effets de ces redites. Cimarosa, au contraire, comme s'il se fatiguait de ses propres idées, les fait se succéder avec une abondance qui tient du prodige, et nous entretient ainsi dans une sorte de délire continuel. Qu'en peut-on conclure? Que tous deux sont de grands musiciens d'une manière différente. Eh! qu'importe, après

(1) « Feu Dominique Cimarosa, maître de chapelle, est décédé en « cette ville de Venise, le onze janvier de cette année, par suite d'une « tumeur qu'il avait dans le bas-ventre, laquelle de l'état squirreux est « passée à l'état gangréneux; ce que j'atteste sur mon honneur, etc. » Cette déclaration du médecin Piccioli ne paraît pas avoir atteint le but qu'on se proposait, celui de dissiper les soupçons, car l'opinion publique est toujours restée la même sur le fait de la mort violente de Cimarosa.

tout, cette prééminence qu'on veut donner à l'un aux dépens de l'autre? Ce qui importe, c'est que tous deux nous procurent des jouissances, et nous n'avons rien à désirer sous ce rapport. Qui songe à autre chose qu'à *Nina* et à *Megacle* lorsqu'on entend leurs accens? Qui a jamais désiré que *Carolina, Paolino* et *Bernadone* eussent un autre langage? Le duo de l'*Olimpiade* est le chef-d'œuvre des duos dramatiques, comme *Pria che spunti* est le modèle des airs de demi-caractère, et *Sei Morelli* celui des airs bouffes.

Ces éloges paraîtront sans doute quelque jour un radotage aux gens du monde, qui n'ont de sensations que celles permises par la mode. Cette musique que je vante semble aujourd'hui trop simple d'harmonie. Déjà morte pour le théâtre, elle ne vit plus qu'au salon, et bientôt, peut-être, elle sera complètement oubliée. Mais à quelle époque que ce soit, lorsqu'un véritable connaisseur, dépouillé des préjugés d'école et des habitudes de l'éducation, jetera les yeux sur les partitions de Cimarosa, il reconnaîtra que nul n'a reçu de la nature, dans un plus haut degré, les qualités qui font le grand musicien, et que nul n'a mieux rempli sa destinée.

Nous croyons devoir finir cette notice par la liste complète et chronologique des ouvrages de ce maître : 1° *La Baronessa Stramba*, 1773; 2° *L'Italiana in Londra*, 1774; 3° *La Finta Frascatana*, 1774; 4° *La Finta Parigina*, 1774; 5° *Il Fanatico per gli antichi romani*, 1775; 6° *La Contessina*, 1775; 7° *Il Giorno felice*, cantate, 1775; 8° Un *Te Deum*, 1775; 9° *Il Pittor parigino*, 1775; 10° *Due Baroni*, 1776; 11° *Amor costante*, 1776; 12° *Il Matrimonio per industria*, 1776; 13° *I Finti nobili*, 1777; 14° *L'Armida immaginaria*, 1777; 15° *Gli Amanti comici*, 1777; 16° *Il Duello per complimento*, 1778; 17° *Il Matrimonio per raggiro*, 1778; 18° *La Circe*, 1778; 19° *Il Ritorno di don Calandrino*, 1779; 20° *Des litanies*, 1779; 21° *Cajo Mario* 1779; 22° *Il Mercato di Malmantile*, 1779; 23° *L'Assalonte*, 1779; 24° *La Giuditta*, oratorio, 1779; 25° *L'Infedelta fedele*, 1780; 26° *Il Falegname*, 1780; 27° *L'Amante combatutto dalle donne di punto*, 1780;

28° *L'Avviso ai maritati*, 1780; 29° *Il Trionfo della religione*, oratorio, 1780; 30° *Alessandro nell'Indie*, 1781; 31° *L'Artaserse*, 1781; 32° *Il Capricio dramatico*, 1781; 33° *Il Martirio di S. Gennaro*, 1782; 34° *L'Amor contrastato*, 1782; 35° *Il Convito di Pietra*, 1782; 36° *La Ballerina amante*, 1782; 37° *Nina e Martuffo*, 1782; 38° *La Villana riconosciuta*, 1783; 39° *L'Oreste*, 1783; 40° *L'Eroe Cinese*, 1783; 41° *Giunio Bruto*, 1783; 42° *Chi d'Altrui si veste presto si spoglia*, 1783; 43° *L'Olimpiade*, 1784; 44° *I Due suposti conti*, 1784; 45° *Le Statue parlanti*, 1784; 46° *Deux messes*, dont une de *Requiem*, 1784; 47° *Giannina e Bernadone*, 1785; 48° *Il Marito disperato*, 1785; 49° *Il Credulo*, 1785; 50° *La Donna al peggior si appigli*, 1785; 51° *La Scuffiara*, 1785; 52° *Gli Amanti alla prova*, 1786; 53° *La Nascita del Delfino*, cantate, 1786; 54° *Le Trame deluse*, 1786; 55° *L'Impressario in angustie*, 1786; 56° *Il Fanatico burlato*, 1786; 57° *Il Sacrifizio d'Abramo*, 1786; 58° *Il Valdomiro*, 1787; 59° *Le Feste d'Apollo*, 1787; 60° *La Vergine del sole*, 1787; 61° *La Felicita inaspettata*, 1788; 62° *La Cleopatra*, 1788; 63° *Messe de* REQUIEM pour les funérailles de la duchesse de *Serra Capriola*, morte à Pétersbourg, 1788; 64° *L'Atene edificata*, 1789; 65° *La Serata non preveduta*, cantate, 1789; 66° Cinq cents morceaux détachés pour le service de la cour de Russie, de 1787 à 1791; 67° *Il Matrimonio segreto*, 1792; 68° *La Calamita de Cuori*, 1792; 69° *Amor rende sagace*, 1792; 70° Deux *Dixit*, l'un pour l'empereur d'Autriche, l'autre pour le prince Esterhazi, 1792; 71° *I Traci amanti*, 1793; 72° *Le Astuzie feminili*, 1793; 73° *Penelope*, 1794; 74° *L'Impegno superato*, 1795; 75° *I Nemici generosi*, 1796; 76° *Gli Orazi e Curiazi*, 1797; 77° *Achille nell' assedio di Troja*, 1798; 78° *L'Imprudente fortunato*, 1798; 79° *L'Apprensivo raggirato*, 1798; 80° *La Felicita compita*, 1798; 81° *Semiramide*, 1799; 82° *Artemisia*, 1801.

FÉTIS.

VARIÉTÉS.

Tout ce qui a quelque rapport à la vie ou aux productions d'un homme célèbre a droit de piquer notre curiosité. Les ouvrages des artistes et des gens de lettres sont considérés en général comme ce qu'il y a de plus important dans leur histoire, et cela doit être ainsi, puisque c'est par eux qu'ils se mettent en communication avec le public : aussi a-t-on dit souvent que leur histoire n'est autre que celle de leurs ouvrages. Nous avons donc pensé qu'on ne verrait pas sans intérêt un tableau fidèle de toutes les productions de Rossini, avec l'indication des lieux et des époques où elles ont été représentées pour la première fois, et la composition des troupes chantantes qui les ont exécutées. Nous tenons ces renseignemens de bonne source, et nous pouvons garantir leur authenticité.

OPÉRAS.

ANNÉE.	SAISON.	THÉATRE.	OPÉRA.	NOMS DES CHANTEURS.
1810	Automne.	*S. Mosè*, à Venise.	Cambiale di Matrimonio.	Rosa Morandi, Luigi Raffanelli, Nicolas de Grecis, Tommaso Ricci.
1811	*Idem.*	*Del Corso*, à Bologne.	Equivoco stravagante.	Marietta Marcolini, Domenico Vaccani, Paolo Rosich.
1812	......	*Valle*, à Rome.	Demetrio e Polibio.	Mombelli le père, ses filles et Olivieri.
—	Carnaval.	*S. Mosè*, à Venise.	Inganno Felice.	Teresa Belloc, Rafaele Monelli, Luigi Raffanelli, Filippo Galli.
—	Carême.	*Comunale*, à Ferrare.	Ciro in Babilonia.	Marietta Marcolini, Elisabetta Manfredini, Eliodoro Bianchi.
—	Printems.	*S. Mosè*, à Venise.	Scala di Seta.	Maria Cantarelli, Rafaele Monelli, Tacci, de Grecis.
—	Automne.	*Scala*, à Milan.	Pietra di Paragone.	Marietta Marcolini, Claudio Bonoldi, Filippo Galli.
—	*Idem.*	*S. Mosè*, à Venise.	L'Occasione fà il Ladro.	Graciata, Luigi Pacini, Tommaso Berti.
1813	Carnaval.	*idem.*	Il Figlio per Azzardo.	Teodolinda Pontiggia, Tommaso Berti, Luigi Raffanelli, de Grecis.
—	*Idem.*	*Fenice*, à Venise.	Tancredi.	Adelaide Malanotti, Elisabetta Manfredini, Pietro Todran.

ANNÉE.	SAISON.	THÉATRE.	OPÉRA.	NOMS DES CHANTEURS.
1813	Été.	*S. Benedetto*, à Venise.	Italiana in Algeri.	Marietta Marcolini, Serafino Gentili, Filippo Galli.
1814	Carnaval.	*Scala*, à Milan.	Aureliano in Palmira.	Lorenza Correa, Velluti, Luigi Mari, Giuseppe Fabris, Eliodoro Bianchi, Filippo Galli.
—	Automne.	*idem*.	Turco in Italia.	Maffei Festa, David, Galli, et Luigi Paccini.
1815	*Idem*.	*S. Carlo*, à Naples.	Elisabeth.	Elisabetta Colbran, la Dardanelli, Nozzari et Garcia.
1816	Carnaval.	*Valle*, à Rome.	Torvaldo e Dorliska.	Adelaide Sala, Donzelli, Galli, Ranieri Remorini.
—	*Idem*.	*Argentina*, à Rome.	Barbiere di Siviglia.	Giorgi Righetti, Garcia, Botticelli, Luigi Zamboni.
—	Été.	*Fiorentini*, à Naples.	La Gazzetta.	Margherita Chambrand, Felice Pellegrini, Carlo Casaccia.
—	Automne.	*Fondo*, à Naples.	Otello.	Elisabeth Colbran, Nozzari, David, Benedetti.
1817	Carnaval.	*Valle*, à Rome.	Cenerentola.	Geltrude Righetti, Catterina Rossi, Giuseppe de Begnis, Giacomo Guglielmi.
—	Printems.	*Scala*, à Milan.	Gazza Ladra	Teresa Belloc, Savina Monelli, Botticelli, Galli, Antonio Ambrosi et Mlle Galianis.
—	Automne.	*S. Carlo*, à Naples.	Armida.	Elisabetta Colbran, Nozzari et Benedetti.
1818	Carnaval.	*Argentina*, à Rome.	Adelaide di Borgogna.	Elisabetta Pinotti, Elisabetta Manfredini, Savino Monelli, Gioachino Sciarpelletti.
—	Carême.	*S. Carlo*, à Naples.	Mosè.	Elisabetta Colbran, Nozzari, Matteo Porta, Benedetti.
—	Automne.	*Idem*.	Ricciardo e Zoraide.	E. Colbran, Nozzari, David, Benedetti.
1819	Carême.	*Idem*.	Ermione.	E. Colbran, R. Pisaroni, Nozzari e David.
—	Printems.	*S. Benedetto*. à Venise.	Eduardo é Cristina.	Rosa Morandi, Carolina Cortesi, Eliodoro Bianchi, Luciano Bianchi.
—	Automne.	*S. Carlo*, à Naples.	Donna del Lago.	E. Colbran, R. Pisaroni, Nozzari, David, Benedetti.
1820	Carnaval.	*Scala*, à Milan.	Bianca e Falliero.	Carolina Bassi, Violante Camporesi, Claudio Bonoldi, Giuseppe Fioravanti.
—	*Idem*.	*S. Carlo*, à Naples.	Maometto secondo.	Le seul chanteur connu de cet ouvrage est Philippe Galli.
1821	*Idem*.	*Apollo*, à Rome.	Matilde de Shabran.	Catherina Lipparini, Annetta Parlamagni, Giuseppe Fusconi, G. Fioravanti, Carlo Moncada, Antonio Ambrosi, Antonio Parlamagni.
1822	Carnaval.	*S. Carlo*, à Naples.	Zelmira.	El. Colbran, Nozzari, David, Ambrosi, Benedetti, et Mlle Cecconi.

ANNÉE.	SAISON.	THÉATRE.	OPÉRA.	NOMS DES CHANTEURS.
1823	Carnaval.	*Fenice*, à Venise.	Semiramide.	El. Colbran Rossini, Rosa Mariani, Sinclair, ténor anglais, Galli, Lucio Mariani.
1825	Été.	*Opéra Italien*, à Paris.	Il Viaggio a Reims.	Pasta, Mombelli, Schiasetti, Cinti, Amigo, Zucchelli, Levasseur, Donzelli, Bordogni, Graziani Pellegrini, Mlle Dotti.
1826	Automne.	*Grand Opéra*, à Paris.	Le Siége de Corinthe.	Mlles Cinti, Frémont, Dérivis, Nourrit père et fils, Provost.
1827	Printems.	*Idem.*	Moïse.	Mlles Cinti, Mori, Ad. Nourrit, Al. Dupont, Levasseur, Dabadie, Mme Dabadie, F. Prevôt.

CANTATES.

ANNÉE.	OCCASION.	TITRE.	NOMS DES CHANTEURS.
1808	Première composition connue de Rossini.	Il Pianto d'Armonia.	Exécutée au lycée de Bologne; on ignore le nom des chanteurs.
1811	Pour Esther Mombelli.	Didone abbandonata.	On ignore si elle a été exécutée publiquement.
1814	A la demande d'une dame de haut rang.	Egle e Irene.	N'a point été exécutée publiquement.
1816	Pour le mariage de S. A. R. la duchesse de Berri, au théâtre *del Fondo*, à Naples.	Thétis et Pélée.	Elisabetta Colbran, Gerolama Dardanelli, Margherita Chambrand, Nozzari, David.
1819	Pour le roi de Naples.	Sans titre.	Elisabetta Colbran.
—	Pour l'empereur d'Autriche, au théâtres *St. Charles*.	Sans titre.	Elisabetta Colbran, David, et Gio. Battista Rubini.
1821	Pour le bénéfice de Rossini.	La Riconoscenza.	Gerolama Dardanelli, Mlle Chaumel, Rubini et Benedetti.
1823	Au congrès de Vérone, théâtre des *Filarmonici*.	Il vero Omaggio.	Mme Tosi, Velluti, Crivelli, Galli e Campitelli.

— Dans la critique que nous avons faite en notre dernier numéro de la lenteur des administrations qui se sont succédées à l'Opéra depuis vingt ans, nous n'avons point prétendu comprendre celle de M. Choron, qui a pu trouver des censeurs sous d'autres rapports, mais qui, quant à

l'activité, a fait une exception digne de remarque. En effet, dans le cours d'une administration qui n'a duré que dix-sept mois (du 20 novembre 1815 au 20 mars 1817), M. Choron a mis en scène sept ouvrages nouveaux et remis quatorze anciens, dont plusieurs en trois actes, avec des décorations nouvelles. En voici la note détaillée :

1° Ouvrages nouveaux. Opéras : *le Rossignol*, composé et monté en six semaines; *les Dieux rivaux; Nathalie*, trois actes; *Roger de Sicile*. Ballets : *Flore et Zéphyre*, que M. Choron a établi et soutenu contre toutes les intrigues de coulisses; *le Carnaval de Venise*, composé et monté en trois semaines; *les Sauvages de la mer du Sud*, ballet sur lequel l'administration des Menus lui fit, malgré lui, perdre trois mois en essais infructueux, pour trouver un lever du soleil, dont l'effet ridicule fit donner au machiniste-opticien le sobriquet de *Grippe-Soleil*.

2° Ouvrages remis. Opéras : *les Mystères d'Isis*, réduits en trois actes; *les Abencérages*, réduits en deux; *Panurge*, en trois actes (décorations nouvelles); *Astyanax, les Pommiers et le Moulin, Castor et Pollux, Saül* et *les Bardes*. Ballets : *la Chercheuse d'esprit, Pâris, le Déserteur, la Dansomanie, Psyché, Paul et Virginie*; ces deux derniers avec des décorations en partie nouvelles.

M. Choron avait préparé la mise de *la Lampe merveilleuse*, composée à son invitation, et la remise des *Danaïdes* et de *Fernand-Cortez*, et nous l'avons entendu assurer que s'il n'a pas offert un nombre encore plus considérable d'ouvrages, c'est 1° grace aux entraves de tout genre qui embarrassaient sa marche, 2° à raison de la disette d'ouvrages prêts à être mis en scène, disette qui était telle que l'on était obligé de faire composer et d'apprendre scène par scène.

Il est un fait reconnu par les anciens administrateurs de la Maison du Roi; c'est que de toutes les directions de l'Opéra, c'est celle de M. Choron qui a coûté le moins et qui a produit le plus.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

L'Italiana in Algeri.

Le véritable style bouffe, supérieurement traité par Cimarosa, était négligé depuis plusieurs années en Italie, quand Rossini commença à le faire renaître dans l'*Inganno Felice* et dans *la Pietra del Paragone*. Mais ce fut surtout dans l'*Italiana in Algeri* que ce style, création de l'école italienne, brilla de l'éclat le plus vif. Avec autant de verve que son admirable modèle, Rossini avait reçu de la nature le don précieux d'un sentiment d'harmonie plus riche, et celui d'inventer avec facilité des cantilènes charmantes. Moins abondant peut-être en motifs heureux, moins propre à produire de grands effets par des moyens simples, il remplaçait ces avantages par ceux d'une grande habileté à présenter des phrases analogues avec un air de nouveauté, d'une harmonie vigoureuse et d'un système d'instrumentation rempli d'élégance et de charme. Enfin, sa musique, vive, gaie, bouffe au plus haut degré, était nouvelle et de forme inconnue. Elle devait donc plaire: aussi plut-elle généralement. Que dis-je? elle mit en délire presque toute l'Europe, et son succès surpassa tout ce qu'on avait vu jusqu'alors.

Quoiqu'il y ait moins d'invention dans l'*Italiana in Algeri* que dans le *Barbier de Séville* et dans la *Cenerentola*, on ne peut disconvenir que le style bouffe y est plus franc, plus décidé, plus *indigène* que dans ces belles compositions. Toute la folie italienne ne peut avoir d'accens plus vrais, plus libres, que le finale du premier acte, depuis le chœur *Viva, vivà il flagel delle donne*, jusqu'au dernier ensemble *Và sossopra il mio cervello*, ou que le trio *Papataci*. Le der-

nier finale, bien qu'il ne soit pas un morceau du premier ordre, est aussi une de ce débauches de musique bouffe qui ne peuvent naître que dans le cerveau d'un musicien né dans le midi de l'Italie. Rien de plus élégant que le duo de Mustapha et de Lindoro : *Se inclinassi a prender moglie;* rien de plus gracieux que l'air *Languir per una bella*, qu'on appelle improprement une cavatine. La délicieuse phrase de cet air *Contenta quest' alma* est une de ces heureuses inspirations qui sont si familières à Rossini. Enfin, presque tous les morceaux de cet opéra ont, sur ceux des derniers ouvrages de ce maître, l'avantage de n'être pas trop longs, et de faire marcher l'action.

Tout n'est pas de la même force dans l'*Italiana;* on y remarque beaucoup d'inégalités, et Rossini n'y semble pas encore bien affermi dans sa manière nouvelle. Le duo *Ai caprici della sorte* est taillé sur le patron de quelques duos de Guglielmi et même de Mosca. Les accompagnemens de plusieurs phrases rappellent des traits de Cimarosa : tel est celui du chœur *Quanta robba*, qui semble calqué sur l'allégro du premier finale de la *Ballerina amante*. Un emploi trop fréquent des *rosalies* s'y fait apercevoir et gâte les plus jolies phrases. Par exemple, dans le charmant duo *Se inclinassi a prender moglie*, le trait *un appena in cento spose* se répète en descendant d'un degré sans aucun changement d'harmonie, et choque l'oreille par deux accords parfaits complets, qui se suivent en descendant d'un degré, et cette phrase se répète plus loin dans un autre ton, en reproduisant le même défaut.

Cet ouvrage n'eut point de succès à Paris lorsqu'il y fut représenté en 1816, et ne s'est jamais relevé complétement de ce premier échec. Soit qu'on ne fût point accoutumé au nouveau genre de musique qu'il annonçait, soit qu'on fût plus choqué des endroits faibles que satisfait des beautés qu'on y trouve, il est certain qu'il n'eut alors qu'un très petit nombre de représentations, qui ne laissèrent que des impressions défavorables dans l'esprit des amateurs. L'*Inganno Felice* qui succéda à l'*Italiana* au théâtre de Paris ne fut guère plus heureux : c'est sans doute à ces

deux essais infructueux qu'il faut attribuer le peu d'empressement des habitans de cette ville pour la musique de Rossini jusqu'à l'apparition du *Barbier*, qui changea l'indifférence en enthousiasme[1].

On pouvait croire que le beau talent de Mme Pisaroni serait suffisant pour ramener la foule à l'*Italiana*; mais le même air de solitude qui règne depuis si long-temps au théâtre Italien s'est encore montré dans cette occasion. Quelques amateurs épars dans la salle cherchent en vain à ranimer l'ancien enthousiasme: le froid d'une représentation délaissée les gagne malgré eux, et arrive jusque dans l'orchestre. On a cependant recherché des spectacles où l'exécution était moins satifaisante que dans cette reprise de l'*Italiana*. Mme Pisaroni, un peu trop sérieuse peut-être pour le rôle d'Isabella, n'en a pas moins montré le plus beau talent dans tous les morceaux, particulièrement dans son air *Pensa a'la patria*. Je l'ai déjà dit, les proportions qu'elle sait donner à son chant sont les derniers témoignages de la supériorité d'une école qui se perd, et dont il ne restera bientôt plus de trace. Le caractère de sa voix est plus propre au genre dramatique qu'au genre bouffe; mais partout où la phrase se prête à l'expression du grandiose, cette cantatrice est admirable, malgré les défauts qu'on lui connaît, et que j'ai signalés plusieurs fois.

Galli est, comme on sait, un bouffe excellent qui sait animer la scène comme il le faut dans une composition du genre de l'*Italiana*. Parmi les acteurs qui vienent de jouer cet ouvrage, il est le seul qui l'ait chanté d'origine, car ce fut pour lui et la Marcolini que l'ouvrage fut écrit. Il est fâcheux que sa vocalisation soit devenue lourde au

(1) Ce fait, bien connu des amateurs qui ont suivi les représentations du théâtre Italien depuis long-temps, démontre l'injustice de l'accusation qu'on à portée contre M. Paer, d'avoir retardé le succès de Rossini à Paris. J'ajouterai que le *Barbier de Séville* même avait manqué tout son effet aux deux premières représentations, qu'il n'obtint son triomphe qu'après que madame Ronzi Debegnis eut cédé son rôle à madame Mainvielle-Fodor, et que ce fut M. Paer qui, par une négociation entre ces deux cantatrices, sauva ce bel ouvrage de l'outrage d'une chute.

point de ne pouvoir exécuter les traits en mesure. C'est surtout dans les morceaux d'ensemble qu'il produit de l'effet : on y sent la supériorité d'un talent qui mène tous les autres, et qui est certain de l'effet qu'il doit produire.

Bordogni, toujours pur dans sa vocalisation, mais décoloré dans son style, a chanté fort proprement son air *Languir per una bella*, mais n'a pas aussi bien réussi dans le duo que lorsqu'il l'a exécuté au concert de la Toussaint. Quant à Graziani, malgré sa mauvaise voix, il n'y a que des éloges à lui donner, car il est impossible d'être plus divertissant qu'il ne l'est dans tout son rôle, et particulièrement dans le trait du finale du premier acte : *Sono come una cornacchia che spennata fa crà, crà.*

En résumé, l'exécution de l'*Italiana* a été très satisfaisante, surtout dans les morceaux d'ensemble. Les musiciens français ne sont point assez persuadés de la supériorité des Italiens en ce genre, et ne les prennent pas assez pour modèles. L'unité de sentiment des Italiens tient du prodige, et ressemble à l'effet d'une commotion électrique, tandis que chez nous les chanteurs ne s'occupent jamais de ceux qui doivent concourir avec eux à l'effet général. Quatre Italiens d'un talent médiocre produisent toujours de l'effet dan un quatuor ; quatre bons chanteurs français ne pourraient réussir aussi bien qu'après de nombreuses répétitions : je doute même qu'ils pussent parvenir à ne faire qu'un seul instrument, comme les Italiens. Cela tient-il à la différence d'organisation, ou au peu d'importance que nos chanteurs attachent aux morceaux d'ensemble ? c'est ce que j'ignore.

ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

Distribution des Prix.—Concert des élèves.

Dans tous les établissemens d'instruction publique, le triomphe des élèves suit d'ordinaire leur victoire, et les

prix qu'ils obtiennent leur sont distribués aussitôt que décernés. Il n'en est pas de même à l'École royale de Musique; c'est à la fin de l'année scolaire que les concours ont lieu; mais ce n'est qu'après la rentrée des classes que les prix sont distribués. Peut-être a-t-on cru qu'il est nécessaire de multiplier les occasions solennelles qui peuvent exciter l'émulation; mais peut-être aussi attache-t-on moins d'importance à des prix qu'on ne reçoit que longtemps après qu'on les a mérités. Au reste, je n'insiste pas sur cette objection qui peut être controversée, et je me hâte d'arriver à la distribution même.

La solennité dont il s'agit se partage depuis plusieurs années en deux parties dont l'effet est bien différent sur une assemblée désintéressée. Le premier spectacle qui s'offre à ses yeux est une réunion imposante de juges et de professeurs d'un talent plus ou moins distingué, et dont la réputation a plus ou moins d'éclat. Des prix nombreux sont décernés; des salves d'applaudissemens accueillent les lauréats; on est donc fondé à croire que les talens pullulent dans l'école, et que le jury n'a eu que l'embarras du choix; car comment croire que des hommes dont le goût doit être sûr et sévère, aient usé d'une indulgence funeste. Tout se passe donc à merveille pendant la distribution. Mais enfin arrive le concert qui doit soumettre non-seulement les triomphateurs, mais le jury lui-même, au jugement du public. Là, plus d'illusions possibles; plus de talens métaphoriques; des réalités bonnes ou mauvaises sont tout ce qui reste devant un juge incorruptible.

Il faut bien le dire, depuis la dissolution de l'ancien Conservatoire, l'effet de cette seconde partie de la séance ne ressemble guère à celui de la première. Des instrumentistes habiles ont, il est vrai, recueilli les suffrages du public; mais le chant, sauf un petit nombre d'exceptions, n'a pas même offert d'espérances pour l'avenir; et l'art dramatique n'y a rien trouvé pour réparer ses pertes. A l'aspect de ces exercices mesquins, le public demande où sont ces jeunes artistes qui ont mérité tant de récompenses, et ne les trouve pas. Les mêmes choses se répétant plu-

sieurs années de suite, les murmures se font entendre, et le discrédit arrive. On n'accuse pas seulement l'École royale de Musique de ne pas produire de talent, on affirme qu'il l'empêche de naître. Autrefois un élève du Conservatoire marchait la tête haute et tout fier de sa qualité d'élève, comme on l'est en d'autres lieux de celle de professeur. Aujourd'hui, à peine ose-t-on avouer l'école dont on sort.

Disons-le, si les reproches du public et des journalistes sont mérités en partie, il y a de l'injustice dans leur sévérité, et quelquefois de la légèreté dans les jugemens qu'on porte. Il y a, dans l'examen des produits d'une école semblable à celle dont il s'agit, deux choses distinctes : la première est l'effet absolu qui résulte de l'exécution bonne ou mauvaise : c'est de celle-là que le public est juge-né ; la seconde est l'effet relatif, c'est-à-dire la comparaison des produits d'une année avec ceux d'une autre. Ici le public, et même les gens qui font profession de juger, peuvent se trouver en défaut, parce que leur mémoire est fugitive, et parce qu'ils manquent de documens pour décider s'il y a progrès ou décadence ; c'est ce qui est arrivé cette année. Tous les journaux se sont accordés à présenter le concert qui a suivi la distribution des prix comme le dernier terme de la nullité, et comme une décadence arrivée au plus bas degré. J'affirme que ce jugement est erroné. Considéré en lui-même, cet exercice était peu satisfaisant; mais comparé à ceux des années précédentes, il a présenté des améliorations notables, même dans le chant. En supposant même qu'on ne voulût point m'accorder qu'on y trouvât des chanteurs, il faudrait bien convenir qu'il offrait des voix; c'est du moins la matière première. Le temps fera le reste.

D'ailleurs, à quoi servent tant de déclamations contre l'École royale de Musique? de ce qu'elle produit peu, faut-il en conclure qu'elle empêche de produire ? et s'il en est ainsi, d'où vient que rien ne se présente ailleurs? Paris et les départemens regorgent de professeurs de chant, d'harmonie, de composition : où sont cependant les ar-

tistes qu'ils ont formés? Quels sont le grand chanteur ou le compositeur qui, préservés des entraves prétendues de l'éducation de l'École royale, ont charmé le public? Les produits de l'École royale ne sont pas ce qu'il pourraient être; mais enfin ce sont des produits, et ce qu'elle donne est tout ce qu'on possède. Laissons donc les déclamations oiseuses, et si nous regrettons que les sacrifices du gouvernement n'aient pas de plus heureux résultats, n'arrivons pas jusqu'à cette conclusion absurde qu'on n'a point de chanteurs, parce qu'il y a des maîtres de chant, et qu'on manque de compositeurs, parce qu'il y a des gens qui enseignent l'art d'écrire la musique. Quoi qu'en disent les Aristarques, ce n'est point en détruisant qu'on édifie. Venons à l'examen du concert du 30 novembre dernier.

Une ouverture de Beethoven servait d'introduction; elle fut exécutée avec chaleur; mais les instrumens à vent avaient négligé de s'accorder, et en plusieurs endroits cette partie essentielle de l'orchestre fit un mauvais effet; les mêmes défauts se sont représentés pendant toute la séance, et particulièrement dans l'accompagnement des morceaux de chant. Dans un concerto de violoncelle, M. Chevillard, très jeune encore, a donné les plus belles espérances. A un joli son et à la justesse la plus rigoureuse, il unit une manière de chanter fort agréable sur son instrument. On ne peut lui reprocher qu'un peu de timidité dans l'exécution des traits; mais la hardiesse et l'énergie sont des qualités qui ne s'acquièrent qu'avec le temps. MM. Scarzella (flûte), Caillet (hautbois), et Divoir (basson) se sont fait entendre dans un thème varié par MM. Vogt et Guillou. Ce morceau n'a pas produit l'effet qu'il aurait pu faire, à cause du défaut d'accord qui régnait entre les instrumens; le hautbois était au ton de l'orchestre, mais la flûte et le basson étaient trop bas. M. Caillet promet un digne successeur de M. Vogt, son maître. Le concerto de violon qu'on avait conservé comme le bouquet de la partie instrumentale n'a pu être entendu; il devait être exécuté par M. Sauzai, élève distingué de M. Baillot; mais ce jeune artiste, atteint d'une douleur

rhumatismale au bras, s'est trouvé hors d'état de jouer son morceau.

Dans la partie vocale du concert, Mlle Hirté, élève de M. Plantade, qui a débuté à l'Opéra-Comique pour passer ensuite au théâtre des Nouveautés, a chanté l'air du troisième acte de *la Dame blanche*. La voix de cette jeune personne n'est pas d'un volume considérable; mais elle est agréable. Dans l'air qu'elle avait choisi, la justesse de ses intonations n'a pas toujours été parfaite, et sa vocalisation a laissé beaucoup à désirer. En se présentant pour jouer l'emploi de Mme Gavaudan, au théâtre de l'Opéra-Comique, emploi qu'on appellerait de *seconda donna* au Théâtre-Italien, Mlle Hirté me paraît avoir mieux calculé ses forces que dans le choix de l'air de *la Dame blanche*. Cet air est difficile, et ne demande pas moins que le talent de Mme Rigaut pour produire son effet. Au reste, ce n'est ni dans l'âge de Mlle Hirté, ni après aussi peu d'exercice, qu'on peut prononcer sur ce qu'elle sera un jour.

Quel dommage que Mlle Verteuil ne soit point musicienne: avec une si jolie voix, une vocalisation facile et un assez bon sentiment d'expression, elle pourrait devenir une cantatrice distinguée; mais chez elle l'instinct de la mesure est nul au point qu'elle est obligée, pour ne pas la perdre tout-à-fait, de marquer les temps par des mouvemens du corps. Il y a eu de fort bonnes choses dans le bel air de *Moïse* qu'elle a chanté; seulement je l'engagerai à ne pas pousser sa voix à des cris, comme elle le fait de temps en temps, et à soigner davantage sa prononciation. Mlle Verteuil est élève de M. Blangini.

Le quintetto de Cimarosa qui a été exécuté par Mlles Hirté et Rigal, et MM. Richelme, Bénédit et Hurteaux, est délicieux. Mais il demande un ensemble, une unité, un piquant, qu'on ne pouvait guère espérer de la part d'élèves inexpérimentés. On remarquait dans l'exécution de ce morceau une timidité qui en détruisait tout l'effet. Jeunes gens, allez étudier cette partie de votre art au Théâtre-Italien; n'y eût-il aucun chanteur remarquable, vous y apprendrez ce que c'est que l'ensemble dont je

parle, et quelle est sa puissance. J'ai remarqué dans ce morceau une assez belle voix de basse, qui est, je crois, celle de M. Hurteaux.

Un air des *Voitures versées*, chanté par M. Bénédit, fait concevoir quelques espérances sur ce jeune homme, dont la voix est un peu sourde, mais qui ne manque ni de chaleur ni d'intelligence.

Je le répète, si cette épreuve des progrès faits dans l'année écoulée n'est pas sans reproche, elle est plus satisfaisante que celle des années précédentes.

FÉTIS.

— Les soirées de salon que la mode a substituées aux concerts d'apparat ont commencé leur cours jeudi 29. M. Panseron, l'un de nos professeurs de chant les plus renommés, a montré l'exemple aux virtuoses de la capitale par une charmante réunion d'artistes distingués. MM. Habeneck aîné, Tulou, Payer, Petit, Rigel, Baudiot, Vogt, Gallay, Panseron et Mme Dabadie fesaient les honneurs de la soirée. Les morceaux les plus remarquables ont été un air varié, joué par M. Habeneck avec une rare perfection; une fantaisie pour la flûte où M. Tulou a montré son talent prodigieux; une romance suisse supérieurement chantée par Levasseur, et fort bien accompagnée par M. Vogt, sur le cor anglais. Les ranz de vaches qui forment les ritournelles de cette romance et qui l'accompagnent font un effet charmant sur cet instrument. On a aussi beaucoup applaudi un quatuor pastoral, chanté par Mme Dabadie, Ad. Nourrit, Levasseur et Panseron, et accompagné sur le hautbois par M. Vogt. La partie vocale était composée principalement de romances et de nocturnes composés par M. Panseron, parmi lesquels on a surtout remarqué la romance avec accompagnement de cor obligé que ce professeur a publiée l'année dernière, et qui a eu tant de succès. M. Gallay a joué supérieurement la partie de cor obligé. En somme cette soirée a été remarquable par le fini d'exécution de la plupart des morceaux, et a fait le plus grand plaisir à l'assemblée.

— Rarement une affiche paraît assez remplie, quand il

s'agit d'une représentation à bénéfice, dont les prix sont fort élevés; mais presque toujours le spectacle est fatigant par sa longueur. A la lecture du programme, il semble qu'on ne peut avoir assez de choses pour son argent; mais une fois entré dans la salle, les spectateurs feraient volontiers la remise de la moitié de leur plaisir, et ce plaisir dégénère souvent en ennui par sa longueur. Il n'en a point été ainsi de la représentation au bénéfice de Huet qui a eu lieu le 5 de ce mois : car bien qu'elle ait duré depuis sept heures du soir jusqu'à une heure du matin, l'ennui n'a pu trouver place un instant dans la soirée. Une réunion imposante des acteurs, chanteurs et danseurs les plus renommés des divers théâtres de la capitale, et de plusicurs musiciens distingués, a si bien varié les plaisirs du public, qu'il n'a point eu le temps de s'apercevoir de l'heure avancée où finissait le spectacle, et que l'on n'a point vu, comme d'ordinaire, abandonner les places avant que tout fût fini.

Le spectacle se composait de *Picaros et Diégo*, où Chollet paraissait pour la première fois; des deux derniers actes de la tragédie de *Romeo et Juliette*, joués par les principaux acteurs du théâtre anglais; de *Valérie*, comédie du Théâtre Français; et enfin d'un intermède piquant où tous les acteurs des divers théâtres ont paru, et qui s'est terminé par un divertissement dansé par les premiers sujets de l'Opéra, et par un concert exécuté par MM. Vogt, Lafont, Ponchard, Chollet et Mme Schutz. Nous rendrons compte de cette représentiou intéressaute.

ANNONCES.

—*Trois grands quatuors* pour deux violons, alto et violoncelle, dédiés à Sa Majesté le roi de Prusse, par L. Jadin, chevalier de la Légion-d'Honneur, gouverneur des pages de la musique du Roi. Prix : 12 fr.

Paris, l'auteur, rue Bergère, n° 2, et Frey, place des Victoires, n° 8.

Cet ouvrage, dont nous avons annoncé la souscription, a été exécuté avec le plus grand succès par M. Baillot et autres artistes distingués, dans une matinée musicale. Ces quatuors tiennent le milieu entre les compositions intriguées de l'école allemande, et les solos accompagnés dans le style de Viotti, de Rode et de Fraenzel. La partie de premier violon est brillante, mais n'exclut pas l'intérêt des autres parties. On a remarqué surtout le second quatuor, en *fa* mineur, qui est d'un caractère à la fois noble et passionné. Le menuet de ce quatuor, alternativement à trois et à deux temps, est original. Quoique le genre du quatuor instrumental soit maintenant peu cultivé en France, nous ne doutons pas que les artistes et les amateurs s'empresseront à faire l'acquisition de l'ouvrage de M. Jadin, qui variera agréablement leur répertoire,

—*Journal de musique religieuse*, offrant un choix de textes et de poésies morales ou sacrées, soit françaises, soit latines, mises en musique à une ou plusieurs voix, avec accompagnement d'orgue ou de forté-piano, par les meilleurs compositeurs, et également susceptibles d'être employées pour l'étude de la musique, pour le service de l'église, et les réunions ou sociétés de musique; publié pour l'usage des communautés et des maisons d'éducation de l'un et de l'autre sexe, par M. Choron, directeur de l'Institution royale de musique religieuse.

Première année, nos 47, 48 et 49.

Paris, rue de Vaugirard, n° 69.

Parmi ces derniers numéros, se trouve un *Rorate* à quatre voix, par l'abbé Vogler. Cette composition, peu remarquable sous le rapport de l'invention, est cependant d'un effet charmant par l'heureuse disposition de l'harmonie et des voix. Le chant est d'ailleurs gracieux et se rapproche du style moderne plutôt que celui des compositions scolastiques. Nous ne pouvons qu'engager M. Choron à multiplier en France les ouvrages de cette espèce, qui y sont fort rares, à cause du défaut d'encouragement que les musiciens y trouvent à traiter le style religieux.

—*Le Goût du jour*, album musical, ou choix de roman-

ces nouvelles, composées par divers auteurs, avec accompagnement de piano. Un volume orné de lithographies et cartonné avec élégance. Prix : 12 fr.

L'époque du jour de l'an fait éclore une foule de recueils de romances et de chansons destinés à être donnés en présent ; celui-ci est un des plus agréables qu'on puisse offrir. On y trouve trois romances nouvelles de M. Paer, trois de M. Édouard Brugière, un nocturne de madame Martinville, etc., etc.

— Fantaisie pour la flûte sur l'air *Portrait charmant*, avec accompagnement de piano ou d'orchestre, composée par A. Petibon. Prix : 6 francs, avec accompagnement de piano, et 7 francs 50 cent. avec orchestre.

— *Le Berger d'Appenzel*, nocturne à deux voix égales, paroles de M. Scribe, musique de A. Andrade. Prix, avec accompagnement de piano, et lithographie, 2 francs. Paris, Petibon, rue du Bac, n° 31.

— Air varié et rondo, pour deux violoncelles, avec accompagnement d'orchestre ou de piano, par C. Baudiot, premier violoncelle de la chapelle du Roi, œuvre 26.

N^a. La partie de premier violoncelle est arrangée pour le violon.

— Air varié et rondo, pour violon et violoncelle, avec accompagnement d'orchestre ou de piano, par le même, œuvre 27.

Prix de chaque, avec air :	Piano.	6 fr.
	Orchestre.	9
	Orchest. et piano	12

A Paris, chez Pleyel, boulevard Montmartre, n° 1.

Ces morceaux, qui sont à la fois brillans et remplis de de mélodie, jouissent dans le monde du plus grand succès. L'air varié pour deux violoncelles présente de l'intérêt aux amateurs, par le petit nombre de compositions de cette espèce, et par la manière dont l'auteur a traité les deux parties principales.

NOTICE

Sur un manuscrit du XIII[e] siècle, dans lequel l'auteur, Jérôme de Moravie, donne les principes pour accorder et jouer la vielle et la rubebbe, deux des principaux instrumens à cordes et à archet de son temps.

Nous avons vu avec regret, dans la Revue musicale[1], qu'un travail précieux sur l'histoire du violon, commencé, il y a nombre d'années par M. Cartier, et enfin terminé par cet estimable et laborieux professeur, n'a pu encore paraître faute d'un nombre suffisant de souscripteurs pour couvrir les frais de publication.

Cependant nous pensons qu'un ensemble de notions historiques sur le violon devient d'autant plus intéressant que, jusqu'ici, le violon est peut-être, de tous les instrumens, celui dont les auteurs se sont le moins occupés, faute de matériaux certains pour traiter de l'origine, de la forme et de la manière d'accorder et de jouer cet instrument; car tout musicien, ou tout amateur qui s'occupe de son art, n'ignore pas quels sont ces auteurs, qui ont tenté de faire connaître les principales sortes d'instrumens de musique, tant anciens que modernes. Parmi les diverses espèces d'instrumens, il en est sur lesquelles nous avons des détails intéressans, en raison de l'importance que nous pouvons y mettre : tels que les instrumens à vent des anciens et des modernes, les instrumens de percussion, et quelques instrumens à cordes de laiton ou de boyau; mais ni Bartholini, ni Blanchini, ni Laborde n'ont fait autant de recherches sur les instrumens à cordes et à archet que sur toutes les autres espèces d'instrumens. Ce dernier auteur dans son *Essai sur la Musique*[2], avoue que les renseignemens sur le violon lui manquent, parce qu'ils ne lui ont pas été fournis (comme la plupart de tous ceux qu'il donne sur les autres instrumens).

(1) Tome II, n° 37, page 289.
(2) Tome I, page 354.

On peut donc croire que, quand même l'*Essai historique sur le violon* de M. Cartier n'atteindrait pas la perfection qu'un premier ouvrage, dans tel genre et sur telle matière que ce soit, ne peut avoir, cet Essai historique étant le premier mis au jour en Europe, devient par cela même d'une importance réelle pour l'histoire de l'art et de l'exécution musicale. Nous ignorons et nous ne connaissons nullement quels sont les matériaux dont M. Cartier a pu tirer parti pour son ouvrage; mais, d'après le précis qu'en donne l'auteur de l'article inséré dans la Revue musicale[1], on peut croire qu'ils sont d'un grand intérêt, et nous saisissons l'occasion de la publication de cet ouvrage, qui, tôt ou tard, ne peut manquer d'avoir lieu, pour donner ici la traduction d'un manuscrit de la Bibliothèque du roi, inconnu jusqu'ici, et seulement mentionné dans la *Littérature musicale* de Forkel[2], d'après l'abbé Lebœuf, qui en parle dans sa *Dissertation sur l'Histoire ecclésiastique*[3]. M. Cartier, n'ayant pas eu connaissance de cet important manuscrit, comme il y a lieu de le présumer, ne parle probablement de l'usage du violon moderne que depuis le siècle de la Menestrandie (en 1330)[4], tout en pouvant croire cepen-

(1) Tome I, n° 9, page 242.

(2) *Allgemeine Litteratur der Musik*, page 494.

(3) Tome II, page 116; le manuscrit de Jérôme de Moravie sur la musique (dit l'abbé Lebœuf) fut trouvé si bon, que Pierre de Limoges, docteur, le légua à la chapelle du collége de Sorbonne pour y rester enchaîné.

(4) Le chapitre XXI de l'*Essai sur la Musique*, par Laborde, tome I, page 415, peut induire en erreur ceux qui ne savent pas que la vielle du moyen âge était un instrument dont la forme ressemblait à peu près à celle de notre violon actuel, comme le prouve le manuscrit dont nous donnons la traduction. L'instrument que nous appelons maintenant la vielle, et qui n'a toujours été qu'un instrument de mendians, s'appelait alors *rote* ou *rothe*. C'est ici l'occasion de prévenir le lecteur qu'il n'est peut-être pas d'ouvrage sur la musique dont il doit plus se défier que l'*Essai* de Laborde, ouvrage rempli de beaucoup de recherches, mais souvent mal digéré, écrit d'un ton tranchant, sans beaucoup d'examen, et souvent infidèle; cet historien donnant en mille occasions un sens forcé à ses citations, et cela selon les connaissances et l'opinion qu'il avait de la matière. Nous trouvons encore deux autres preuves de ce que nous

dant qu'à cette époque le violon de ces temps-là devait être déjà très ancien. Le manuscrit de *Jérôme de Moravie* ne peut donc que compléter ce que l'auteur de l'*Essai historique du violon* est dans le cas de donner sur l'état de cet instrument, pendant les XII, XIII, XIV, et XVe siècles.

En parlant des violons, altos et basses perfectionnés par M. Thiboust, l'érudit rédacteur de la Revue musicale[1] donne un aperçu de la structure du violon, telle qu'elle était au XVe siècle, et, d'après Luscinius, dit que cet instrument n'avait pas d'éclisses et ressemblait plutôt à une mandoline qu'au violon, quant à sa partie inférieure. Cette assertion est parfaitement exacte, comme nous allons le démontrer; mais l'accord du rebec ou violon rustique, monté de trois cordes (*re*, *la*, *mi*) était-il celui des vielles (ou violons), entièrement consacrées à la musique et jouées par les ménestrels comme dans les siècles antérieurs[2]? C'est une question qu'il sera facile de résoudre, du moins nous le pensons, au moyen des documens certains que nous avançons dans ce même chapitre; car Laborde dit, page 416, ligne 22, que le rebec succéda à la vielle, tandis que la vielle, le rebec, la rothe, la rubebbe et autres instrumens que l'on jouait au moyen d'un archet, ou d'une roue faisant la fonction de l'archet, existaient tous ensemble dans le temps où les troubadours, les ménestrels, les jongleurs, les vielleurs, tous gens qui faisaient leur occupation de poésie ou de musique, ou de l'un et l'autre de ces deux arts ensemble, en tiraient parti pour subvenir à leurs moyens d'existence. Cet auteur dit encore, page 417, lignes 8 et 9, qu'il y avait en 1330 des basses et des dessus de rebec, et qu'alors les ménestriers s'intitulèrent *joueurs d'instrumens tant haut que bas*. Rien cependant ne prouve que le rebec, instrument rustique, dût être ainsi distingué; car certainement les villageois ne savaient pas exécuter une partie plus grave que celle de la mélodie, que ne le savent actuellement nos joueurs de violon de campagne. Il est plutôt probable que c'étaient les musiciens exécutant sur la vielle (le violon d'alors), en raison de son étendue, et sur la rubebbe, des mélodies hautes et basses pour former plusieurs parties simultanées, qui auront pris la dénomination de *ménestrels, joueurs d'instrumens tant haut que bas*; ce que prouvent les trois manières d'accorder la vielle, données par Jérôme de Moravie.

(1) Tome 2, n° 26, page 25.

(2) Il florissait dans le XIIIe siècle. Son manuscrit est de l'année 1260.

fournit l'auteur du manuscrit, *Jérôme de Moravie*, qui dans son ouvrage, parle très clairement des deux principaux instrumens à cordes et archet de son temps.

Ce manuscrit, comme le dit Forkel, était effectivement dans la bibliothèque de la Sorbonne, sous le n° 1244. Il est heureusement passé à la Bibliothèque du Roi, et il fait présentement partie du Fonds-Sorbonne, sous le n° 1817, des manuscrits latins. Nous avons fait un extrait de cet unique et précieux manuscrit. Laissant à part ce qui concerne *les proportions*, *les intervalles*, et les règles données pour le *plain-chant*, nous avons renfermé dans notre extrait des principes de *notation*, de *mesure musicale* du temps, les règles du *déchant*, l'énumération des différentes manières de former l'*harmonie simultanée*, que l'auteur distingue en *discantus* (déchant), *organum*, *duplex organum*, *conductus et Mothetus* divisé en six modes ou manières. L'auteur traite ensuite des *consonnances* et des *dissonances*. Il examine et discute le plus ou moins de *concordance* et de *discordance* qu'elles ont de leur nature. Tous ces articles sont très intéressans pour l'histoire de l'harmonie en général : mais le chapitre 28, qui est le dernier de l'ouvrage, nous paraît être le plus curieux et le plus utile, en ce que les données que l'auteur met sous nos yeux sont uniques et ne se trouvent dans aucun des manuscrits des siècles antérieurs et postérieurs à celui dans lequel ce Traité de Musique a été composé.

Nous pensons que ce chapitre est trop important pour l'histoire du système, de l'accord et de la manière de jouer les instrumens à cordes et à archet de ces temps reculés, pour ne pas en donner la traduction. Quant au texte latin, où il existe plusieurs mots forgés par l'auteur en raison de la matière qu'il traite, nous renvoyons au manuscrit que l'on peut voir à la Bibliothèque du roi.

« Chapitre xviii. Nous avons démontré ci-dessus (*dit « l'auteur du manuscrit*) de quelle manière on peut trouver « théoriquement les progressions harmoniques par le « moyen des nombres, des poids et des mesures ; il ne nous « reste donc présentement, dans ce dernier chapitre, qu'à

« parler de la pratique, et de quelle manière on trouve les « proportions harmoniques dans ses (*instrumens à*) cordes [1]. « Or comme, selon le philosophe [2], on peut tirer grand « parti de peu de chose, nous parlerons d'abord de la ru- « bebbe et ensuite des vielles.

« La rubebbe est un instrument de musique qui n'a que « deux cordes qui sont à la quinte l'une de l'autre, et cet « instrument se joue, ainsi que la vielle, avec un archet. « Ces deux cordes, tant par elles-mêmes qu'au moyen de « l'application des doigts (*sur le manche de l'instrument*), « donnent dix clefs (*dix sons*) [3], savoir, depuis C, *fa*, *ut* « (UT *grave*), jusqu'à d, *la*, *sol*, *re* (RE *à la neuvième d'*UT « *grave*) [4], et cela de la manière suivante. Celui qui joue « la rubebbe doit tenir cet instrument de la main gauche, « entre le pouce et l'index, près de la tête (*de l'instrument*) « et dans le milieu (*de la main*), de la même manière que « l'on tient la vielle. S'il touche avec l'archet la première « corde en ne posant sur elle aucun doigt, la corde donne « le son C, *fa*, *ut* (UT *grave à vide*); si l'on applique l'index « en le tournant, comme nous l'entendons dans l'appli-

(1) Tous les mots qui, dans cette traduction, existent entre deux parenthèses ne sont point dans le manuscrit, mais nous les avons ajoutés pour servir à l'intelligence du texte traduit fidèlement.

(2) Quoniam autem secundum philosophum in paucioribus via, magna, ideo, primo de rubeba, postea de viellis, dicemus. Est autem rubeba musicum instrumentum habens solum duas chordas, sono distantes a se per diapente, quod quidem sicut et viella et cum arcu tangitur.

(3) Dans le système de la Main harmonique et mélodique, de Gui d'Arezzo, chaque lettre désignait une corde (ou son) appelée clef, d'où est venu le nom de clef donné au G, qui primitivement était la clef de *sol*, et de même au C, qui était la clef d'*ut*, et enfin à l'F qui était la clef de *fa*.

(4) 1re corde. 2e corde.

à vide. à vide.

« cation des autres doigts, soit sur la rubebbe ou sur la « vielle, et qu'il tombe ainsi naturellement sur cette même « corde, on obtient le son D, *sol, re* (RE *grave*). Si l'on ap« plique le doigt du milieu près de l'index, dans le mi« lieu [1], ce que l'on doit faire sur la rubebbe pour tous les « autres doigts, on forme le son E, *la, mi* (MI *grave*). Si l'on « applique l'annulaire ou quatrième doigt [2], on obtient le « son F, *fa, ut* (FA *grave*). Or il est nécessaire que, « pour passer outre, ce soit la corde suivante qui forme « les autres sons [3]; savoir, G, *sol, re, ut* (SOL), qu'elle « donne sans application de doigt (*à vide*), et par l'appli« cation de l'index A, *la, mi, re* (LA). De même par l'ap« plication du doigt du milieu tombant naturellement sur « la corde, mais tourné et tiré en dessus près de la tête de « la rubebbe, on obtient le son B, *fa* (SI *bémol*). Au « moyen de l'application de ce même doigt, mais non « tourné et tombant naturellement, on forme le ♮ *mi* (SI « *naturel*), ce qui démontre clairement que du même « doigt on forme deux sons différens, c'est-à-dire ♭ *fa* et « ♮ *mi* (SI *bémol* et SI *naturel*). Enfin, par l'application du « quatrième doigt, on obtient C, *sol, fa, ut* (*ut octave d'*UT « *grave*), et, par l'application de l'auriculaire, on obtient « pour complément le son d, *la, sol, re* (*re octave de* RE « *grave*), et la rubebbe ne peut monter davantage.

« Pour ce qui est de la vielle, quoiqu'elle monte plus « haut que la rubebbe, elle ne monte, plus ou moins,

(1) *In medietate*, dit l'auteur. Nous croyons qu'il veut dire le doigt appuyant par la phalange du milieu; ce qui pourrait faire croire que celui qui jouait de la rubebbe et de la vielle devait tenir l'instrument sur ou entre ses genoux, puisque, s'il l'eût tenu sur la clavicule près de l'épaule gauche, comme nos violonistes modernes, il n'aurait pu former les sons qu'en appuyant les doigts par le milieu de leur extrémité. C'est peut-être ce qu'entend l'auteur; mais nous ne nous permettrons pas de décider la question, n'ayant pas de données certaines sur la grandeur, ni sur la longueur, et le volume de ces deux instrumens.

(2) L'auteur appelle le quatrième doigt *le médecin*, mais cette dénomination n'étant plus en usage, nous lui avons substitué *l'annulaire* ou le *quatrième doigt*.

(3) Ce qui prouve qu'une fois la main posée on ne la dérangeait jamais pour prendre une autre position.

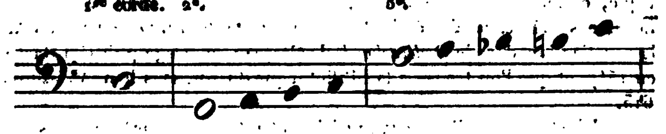
« qu'en raison des diverses manières dont on l'accorde : « car la vielle peut être accordée de trois manières.

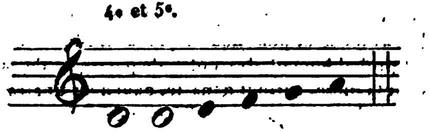
« Cet instrument n'a que cinq cordes et ne doit pas en « avoir davantage. La première manière dont on l'accorde « est comme il suit : Première corde, D (RÉ *grave*); se- « conde, Γ (*gamma ut*; SOL, *corde la plus grave de tout le sys-* « *tème*); troisième, G. dans les graves, (SOL *grave, octave* « *de gamma ut. Ce sol octave est présentement la quatrième du* « *violon.*) La quatrième et la cinquième cordes, toutes « deux à l'unisson, donnent le son d dans l'aigu (*ré aigu*). « et alors elle (la vielle) peut monter depuis le gamma UT « (SOL *le plus grave*) jusqu'à aa double (*la aigu à la* « *quinte de* RÉ *aigu*), de la manière suivante [1].

« Or, nous disons que la seconde corde forme par elle- « même le son Γ (SOL *le plus grave*). Par l'application de « l'index, elle donne A (LA *grave*); par le médiaire, B « (SI ♮ *grave*); par l'annulaire, C, dans le grave (UT *grave*). « La seconde corde, qui est la première dans la vielle « (*c'est-à-dire placée la première*), et qui est le bourdon des « autres [2], ne donne qu'un seul son qui est D (RÉ *grave*). « Cette corde, étant en dehors du corps de la vielle et at- « tachée sur le côté de l'instrument, se dérobe à l'applica-

(1) ÉTENDUE DE LA VIELLE,

Selon la première manière de l'accorder.





les cordes à vides sont désignées par les rondes.

(2) Celle qui bourdonne ou forme harmonie simultanée avec les autres sons de l'instrument, comme nous le verrons par la suite.

« tion des doigts; mais les deux sons qu'elle ne peut don-
« ner, savoir E et F (MI *et* FA *graves*), sont donnés à
« l'octave par les quatrième et cinquième cordes qui y
« suppléent. La troisième (*corde*) donne par elle-même
« (*à vide*) G (SOL *octave de* SOL *grave*); par l'application de
« l'index, A (LA *octave de* LA *grave*); par le doigt du milieu
« recourbé, b (SI ♭), et le même doigt, tombant naturel-
« lement sur la corde, donne (♮ SI *naturel octave de* SI
« *grave*). L'annulaire donne c aigu (UT *aigu*). La qua-
« trième et la cinquième (*cordes*) donnent par elles-mêmes
« (*à vide*) d aigu (RE *aigu*). En appliquant l'index, on ob-
« tient e (MI *aigu*). Par le médiaire, f (FA *aigu*); par l'an-
« nulaire, g (SOL *aigu*), et par l'application de l'auricu-
« laire, on obtient aa double (LA *aigu*). Et telle est la
« vielle, qu'elle renferme la faculté de (*rendre*) tous les
« modes, ainsi qu'on vient de le voir clairement [1]. Or,
« c'est cette manière d'accorder les vielles qui est la pre-
« mière.

« La seconde manière est nécessaire aux laïes [2], surtout
« à ceux qui veulent parcourir tous les autres chants,
« principalement les irréguliers par toute la main [3]. Alors

(1) Il est bien évident, par ce que dit ici J. de Moravie, que la vielle était alors l'instrument à cordes et à archet le plus parfait, puisqu'on y pouvait exécuter tous les modes du système qui, en musique ecclésiastique, étaient au nombre de huit; mais en musique de chambre ou profane, ces mêmes modes étaient au nombre de douze. On en peut voir la constitution dans le *Dodécachorde* de Glaréan, ouvrage publié à Basle en 1547, et que l'on trouve à la Bibliothèque du roi, sous le n° V, in-fol. 613.

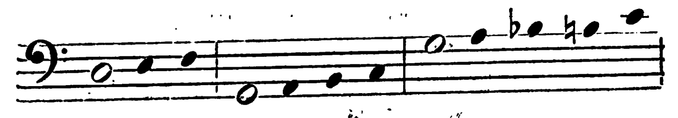
(2) L'auteur veut dire, *aux musiciens et autres personnes* qui ne sont pas dans les ordres sacrés et qui exécutent la musique profane. Il faut remarquer que cette autre manière d'accorder la vielle prouve que, de tout temps, l'exécution de la musique de chambre ou d'orchestre à toujours été plus avancée et plus fleurie que la musique ecclésiastique; on y employait probablement des notes de passage, de *fioritures*, des notes altérées par la dièse, surtout dans les cadences finales pour donner de la douceur et de la grace à la mélodie, ce dont la musique d'église n'était pas susceptible. C'est ainsi qu'il faut entendre ce que dit ici J. de Moravie des chants irréguliers.

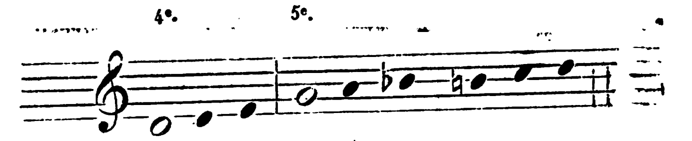
(4) Dans toute l'étendue du système.

« il est nécessaire que toutes les cordes de la vielle soient « attachées au corps solide (*de l'instrument*), et qu'il n'y en « ait aucune de ce côté, afin qu'étant ainsi disposées, elles « puissent recevoir l'application des doigts selon le son « (*que l'on veut obtenir*). Or, dans cette manière d'accorder, « la première corde, c'est-à-dire le bourdon (le RE grave) « donne E et F (MI *et* FA *graves*) au moyen de l'index et « du médiaire, afin qu'ils forment ces mêmes clefs (*sons*) « de la même manière que la première corde (*de l'autre « accord cité ci-dessus*). Les seconde, troisième et quatrième « cordes sont comme dans la première manière (*d'accorder « la vielle*), mais non la cinquième qui doit être à la quarte « de d (re) (*c'est-à-dire*) placée dans l'aigu à la quarte en « dessus g (*sol aigu*), et alors cette cinquième corde, au « moyen de l'application de l'index, donne aa (*la double « aigu*). Par le doigt du milieu recourbé ♭♭ (*si* ♭ *double « aigu*). Par le même doigt tombant naturellement (*sur la « corde*) ♮ (*si naturel double aigu*). Par l'application de l'an- « nulaire, cc (*ut double aigu*), et enfin par celle de l'auricu- « laire dd (*ré double aigu*) [1].

(1) ÉTENDUE DE LA VIELLE,

Selon la seconde manière de l'accorder.





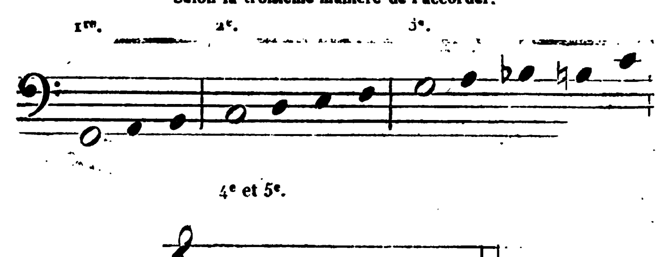
On pourrait être surpris de voir, dans cette seconde manière, la première corde qui se présente à l'archet être *re*, et la seconde corde *sol* à la quinte en dessous de ce même *re*; mais en voici la raison. Comme les cordes graves de la vielle servaient non-seulement à rendre les mélodies graves, mais aussi les sons qui faisaient harmonie sous les mélodies formées de sons moins graves, il était nécessaire de faire cette trans-

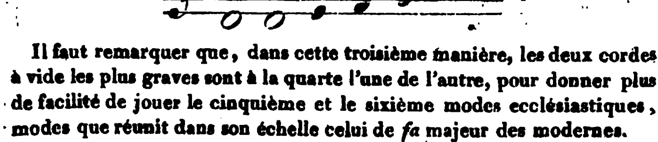
« La troisième manière (*d'accorder la vielle*) est oppo-
« sée à la première en ce que la première corde donne Γ
« *ut* (SOL *le plus grave*). C (UT *grave*) est donné par la se-
« conde corde ; G (SOL *octave de* SOL *grave*) est donné par
« la troisième (*corde*) ; D (RE *aigu*) par la quatrième et la
« cinquième cordes. Et dans cette troisième manière (*d'ac-*
« *corder la vielle*) excepté le ♭ aigu (SI ♭ *aigu*), que l'on ne
« peut former sur la cinquième corde, toutes les autres
« voix médiaires (*les sons obtenus par l'application des doigts*)
« se trouvent comme dans la première manière (*d'accor-*
« *der*) ci-dessus désignée [1]. »

position dans la disposition de l'accord de l'instrument, pour que chaque corde grave du système eût sa quarte, sa quinte et son octave ; et comme le quatrième doigt formant l'*ut* grave sur la corde *sol* eût été obligé de faire sonner en même temps le *sol* à sa quinte en dessus, si l'accord de l'instrument eût été 1re corde *sol* grave, 2e *re* à la quinte en dessus, 3e *sol* à l'octave de *sol* grave, etc. Les vielleurs auront trouvé plus commode de placer ce *re* comme première corde, pour que l'*ut* donné sur la seconde corde *sol*, par le quatrième doigt eût pour quinte *sol* troisième corde à vide. Ce qui prouve que l'instrument avait un manche plus grand et plus large que celui de notre violon actuel, puisque deux sons formés simultanément par le même doigt auraient gêné l'exécutant, qui pour plus de facilité ne se servait même de l'auriculaire que sur le dernier son de la cinquième corde (*Voyez* la note 1, page 463.)

(1) ÉTENDUE DE LA VIELLE

Selon la troisième manière de l'accorder.





Il faut remarquer que, dans cette troisième manière, les deux cordes à vide les plus graves sont à la quarte l'une de l'autre, pour donner plus de facilité de jouer le cinquième et le sixième modes ecclésiastiques, modes que réunit dans son échelle celui de *fa* majeur des modernes.

« Qui que ce soit pourra donc posséder entièrement « l'art de vieller, ayant présent à la mémoire et mettant « en pratique par l'usage ce que l'on vient de voir.

« Enfin il n'y a plus à remarquer que le plus difficile; le « plus estimé et le meilleur de cette science est de savoir « répondre avec les premières consonnances que forment « les bourdons à chacun des sons dont se compose chaque « mélodie, [et que le bourdon ne doit être touché avec le « pouce[1] ou avec l'archet, comme le sont les autres cordes, « que lorsqu'il forme, avec les sons donnés par elles, l'une « des susdites consonnances, c'est-à-dire la quinte, l'oc- « tave, la quarte, etc.; car la première corde, c'est-à- « dire la plus inférieure (*quant à la place qu'elle occupe*), et « la plus forte, que l'on appelle bourdon, selon la première « manière d'accorder la vielle, donne D grave (RE *grave*), « et selon la troisième manière, elle donne Γ grave (SOL *le* « *plus grave*). Or, en suivant la main[2], ces deux cordes for- « ment consonnance avec ces mêmes lettres[3],] ce qui de- « vient facile à une main habile qui n'ajoute ces moyens « secondaires qu'en raison de ses progrès et de la con- « naissance de la main qui est à la fin de cet ouvrage. »

Après une espèce de péroraison en l'honneur de Notre Seigneur J.-C., de la sainte Vierge, de saint Dominique, etc., l'auteur dit qu'il a écrit son ouvrage pour la plus grande utilité des étudians, et le termine ainsi :

« Functo libro, sit laus et gloria Christo. Explicit Trac- « tatus de Musica, fratris Jeronimi de Moravia, ordinis « Fratrum Prædicatorum. »

« Ce livre étant terminé, louange et gloire soient à J.-C. « Ici finit le Traité de Musique de frère Jérôme de Mora- « vie, de l'ordre des Frères Prêcheurs.

Ce manuscrit est terminé par la main de Gui d'Arezzo.

PERNE, Correspondant de l'Institut.

(*La suite au numéro prochain.*)

(1) Pincé avec le pouce ou *Pizzicato*.

(2) La main de Gui d'Arezzo, qui servait d'échelle mélodique.

(3) Tout ce qui est inseré ici entre les deux crochets [ ] existe de même dans le texte.

CORRESPONDANCE.

A M. le rédacteur de la Revue Musicale.

Permettez-moi, monsieur, de vous adresser quelques observations sur le premier article du numéro 42 de votre *Revue*, et veuillez bien les considérer comme des preuves de l'intérêt que j'attache à l'utile entreprise que vous dirigez avec un zèle si honorable, un savoir si étendu, et un goût si délicat.

D'abord un trait mal à propos lancé contre le philosophe renommé qui, le premier, en découvrant l'influence de certains nombres, a su en appliquer quelques résultats à l'étude des sons et à la mélodie qui en dérive, dépare véritablement cet article de votre recueil[1].

Pythagore, un charlatan! et qui, plus est, précisément

(1) A Dieu ne plaise que je cherche à diminuer la gloire de l'un des plus grands hommes de l'antiquité; mais que Pythagore ait été *un charlatan*, et même le plus déhonté qu'on puisse imaginer, c'est ce qu'il est impossible de nier. M. le baron Blein trouve ce mot de *charlatan* déplacé; mais qu'était-ce donc que l'homme qui, enseignant la doctrine de la métempsycose, se vantait de se souvenir dans quels corps son ame avait habité avant que d'être dans celui de Pythagore; qui se glorifiait d'avoir été d'abord Athalide, fils de Mercure, ensuite Euphorbe, fils de Priam, et d'avoir reçu de Ménélas une blessure mortelle au siége de Troie; qui assurait que de là son ame avait passé dans le corps d'Hermotime de Clazomène, puis dans celui d'un pêcheur de Délos, nommé *Pyrrhus*, et enfin dans le sien; qui prétendait que dans un voyage qu'il avait fait aux enfers, il y avait remarqué l'ame du poète Hésiode attachée à une colonne d'airain, où elle se tourmentait fort, et celle d'Homère pendue à un arbre, où elle était environnée de serpens, à cause de toutes les faussetés qu'ils avaient attribuées aux dieux l'un et l'autre. Qu'était-ce enfin que l'homme qui poussait l'impudence jusqu'à assurer qu'il avait une cuisse d'or, et qui, de plus, la fit voir à son disciple Abaris, prêtre d'Apollon, pour lui prouver qu'il était lui-même ce dieu. Certes, puisqu'il s'agit de charlatans, ceux que nous voyons ne sont que des enfans auprès de celui-là : il est vrai que nous ne sommes pas si crédules que les Grecs ou les Romains.

(*Note du rédacteur.*)

à l'occasion d'un fait qui honorait éminemment sa sagacité! Oui, monsieur, Pythagore avait entrevu un fait alors ignoré, et qui n'est devenu certain que par des découvertes, des expériences récentes. Ce fait, le voici : deux corps sonores étant donnés de formes absolument semblables, mais de dimensions doubles, celui de la petite dimension donnera l'octave aigüe du son produit par celui de la dimension double. C'est ce principe qui préside à la fabrication des cloches; car deux cloches du même métal, dont les dimensions seront comme les nombres 8 et 9, ou dont les poids seront comme leurs cubes 512 et 729, donneront deux sons à l'intervalle de seconde majeure, dit *ton majeur*, et représentés par les rapports de leurs nombres de vibrations 8 et 9, en un même temps donné[1].

Une conséquence de ce principe est que des marteaux mis en état de vibration par leurs chocs sur une enclume, feront entendre des sons qui seront entre eux dans le rapport des racines cubes de leurs poids, si toutefois ils sont de formes absolument semblables.

Vous voyez donc bien, monsieur, que loin de trouver du charlatanisme dans cette expérience de Pythagore, il fallait y admirer la perspicacité du philosophe qui avait la prévision d'un principe physique, base de la science des sons et de la mélodie.

En second lieu, Rameau, dans des temps assez rappro-

(1) Je suis étonné que le M. baron Blein me mette dans la nécessité de lui faire remarquer que le principe dont il est question n'est point applicable aux marteaux de Pythagore; car lorsque des forgerons frappent sur une enclume, ce ne sont point les marteaux qui résonnent, mais l'enclume, et si l'intonation de celle-ci varie, c'est que ses vibrations se compliquent de celles du corps forgé, dont la résonnance change à mesure qu'il se refroidit. Le poids du marteau, dont la percussion produit le son, est donc une chose indifférente quant à l'intonation; il n'a d'influence que sur l'intensité. On sait que l'intonation d'un diapason, ou fourchette sonore, ne varie pas, quel que soit le poids du marteau qui le frappe. Si l'on veut enfin une preuve que les vibrations des marteaux ne donnent point de sons appréciables, qu'on les frappe sur un grès, on n'aura plus que du bruit.

(*Note du rédacteur.*)

chés de nous, avait découvert, ainsi que Tartini, une partie des influences de certains nombres sur la succession des sons; mais ils se sont trompés, soit en ne considérant les corps sonores que sous la forme d'une corde tendue, tandis qu'il en existe d'une infinité d'autres espèces, soit en donnant une extension fausse à leurs bases fondamentales et à leurs progressions harmoniques, qui n'ont rien d'harmonieux. Ce n'est que depuis quelques années que l'on a découvert que l'influence des nombres sur la mélodie ne s'étendait pas au-delà des trois premiers nombres impairs, 1, 3, 5, qui, dans cet ordre, ont donné naissance au mode majeur, et dans l'ordre inverse; $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$, au mode mineur, en attribuant à un et à plusieurs sons des vibrations dans les rapports de ces nombres; de sorte que tout intervalle exprimé dans d'autres rapports est nécessairement plus ou moins dissonant et choquant pour l'oreille [1].

D'Alembert, à qui Rameau confia la partie scientifique de son système, n'était pas musicien, et cela le fit tomber malheureusement dans des fautes graves en harmonie. L'abbé Roussier ne fut pas plus heureux que J.-J. Rousseau, dont la mélodie avait tant de pureté. Il faut en convenir toutefois, la plupart des musiciens compositeurs, même les plus célèbres, n'ont eu malheureusement que les connaissances les plus bornées en mathématiques, et c'est une bien grande fatalité pour l'art charmant de l'harmonie, qu'il se soit constamment trouvé entre l'alternative fâcheuse de géomètres non musiciens ou de musiciens non géomètres. De nos jours pourtant on aurait pu voir cesser un inconvénient aussi grave. L'un de nos premiers mathématiciens est en même temps un amateur très distingué, qui s'est amusé parfois à écrire des romances charmantes et des chœurs d'un très bon effet; mais des

(1) Exemple : l'intervalle de sixte mineure *ut*, *la* ♭, est représenté par les rapports de vibration, 1 et $\frac{8}{5}$, ce dernier, troisième octave aigu de $\frac{1}{5}$, et il est consonnant. L'intervalle de quinte superflue *ut*, *sol* ♯ doit être représenté comme formé par la tierce majeure de *mi*, par les rapports 1 et $\frac{25}{16}$; ce dernier égal au carré de $\frac{5}{4}$, qui est *mi*, et cet intervalle forme une dissonance réelle, quoique très faible.

occupations d'un genre plus élevé l'ont presque toujours détourné d'un objet qui n'aurait été pour lui qu'un délassement agréable. Peut-être aussi a-t-il été rebuté par les études préliminaires des principes obscurs de ce que l'on appelle le contre-point, dont l'arbitraire et le non-sens révoltent nécessairement tous les esprits justes et surtout les géomètres[1]. Mais alors il aurait dû lui-même chercher, découvrir, et publier les vrais principes d'une nouvelle science harmonique.

Je désire beaucoup, monsieur, que, rendant justice à l'exactitude comme à la bienveillance de mes observations, vous veuillez bien les insérer dans le numéro le plus prochain de votre Revue.

J'ai l'honneur de vous saluer,

Le Baron Blein.

Choisy-le-Roi, le 4 décembre 1827.

P. S. J'ai eu occasion d'exposer dans l'opuscule dont vous avez bien voulu faire l'annonce, une autre influence bien remarquable des trois mêmes premiers nombres impairs, 1, 3 et 5. Après avoir expliqué la transparence des corps par ma théorie des vibrations; après avoir démontré l'impossibilité de l'existence de la lumière comme matière,

(1) Des phénomènes physiques coïncident avec nos sensations; on les soumet au calcul, et l'on en tire des règles de proportions et des formules pour la génération et la classification des intervalles. Jusque là tout est bien dans le domaine des mathématiques; mais cette partie de la science ne peut s'appliquer qu'à des faits isolés. Quant aux affinités de succession, elles dépendent uniquement de nos sensations, et forment la partie la plus essentielle de l'art, partie qui est purement métaphysique. Toute la science du contrepoint a pour objet d'expliquer les raisons de ces affinités, et d'en donner les règles, règles qui sont dictées par l'oreille à laquelle il faut plaire. Ces règles ne sont donc point arbitraires, puisqu'elles sont sanctionnées par le seul juge qu'on puisse reconnaître dans cette matière. L'erreur fondamentale de Rameau, de d'Alembert, de Roussier et de tous les mathématiciens, est de croire que la science de l'harmonie soit contenue dans des accords isolés; c'est leur succession qui est l'objet essentiel, le point de la difficulté, et c'est là que le secours des mathématiques devient inutile. M. Blein partage l'erreur de tous ses devanciers à cet égard.

(*Note du rédacteur.*)

j'établis qu'elle est un produit de vibrations, dont on peut supposer le nombre de 1 comme de plusieurs millions par seconde, et dont la vivacité diminue par octaves, lorsque ces vibrations diminuent en raison des nombres 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$, $\frac{1}{32}$, etc.

Mais en intercalant entre deux octaves de lumière, 1 et $\frac{1}{2}$, un nombre quelconque de moyens proportionnels, et en observant que le spectre coloré, formé par la dispersion lumineuse des vibrations, distribue toutes les couleurs par nuances rapprochées entre le rouge vif d'un côté, et la limite du violet ou rouge pâle de l'autre, je fais remarquer que l'on trouve le bleu et le jaune purs, couleurs primitives, placés précisément aux rangs assignés aux sons qui forment l'harmonie du mode majeur, c'est-à-dire dans l'ordre suivant, en descendant de l'aigu au grave :

1	$\frac{3}{4}$	$\frac{5}{8}$	$\frac{1}{2}$
ut	sol	mi	ut.
rouge.	jaune.	bleue.	rouge.

en sorte que $\frac{3}{4}$ étant une octave de 3, et $\frac{5}{8}$ une octave de 5, il est évident que si dans un temps donné 1 vibration lumineuse donne la couleur rouge, 3 donnent la couleur jaune, et 5 la couleur bleue.

L'harmonie des nombres de Pythagore n'était donc pas une vaine chimère.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Représentation au bénéfice de Huet. — Picaros et Diego. — Concert en action. — Chollet, Ponchard, Mme Schutz, MM. Vogt, Lafont, et Ebner.

Dans les derniers jours de la carrière théâtrale de Martin, la voix étonnante de ce chanteur avait subi les outrages

du temps. En vain cherchait-il non-seulement à cacher aux autres, mais à se dissimuler à lui-même l'altération progressive d'un organe autrefois prodigieux par son étendue et sa pureté, l'âge de la décadence était arrivé, et toute l'adresse du chanteur ne pouvait en imposer à cet égard aux connaisseurs. Cependant le rôle de *Picaros* était un de ceux où Martin avait conservé le plus de jeunesse et d'effet; sa verve et quelques sons enchanteurs luttaient encore dans ce rôle contre le goût parfait de Ponchard, lorsqu'il n'était plus que l'ombre de lui-même dans les autres. Aussi était-ce celui qui paraissait le plus difficile à aborder par ceux qui se partagent sa succession. Chollet même, malgré les succès qu'il a obtenus dans son emploi, n'y semblait pas destiné; car, bien que tout le chant de Picaros soit écrit en clef d'*ut* sur la quatrième ligne, il a été composé pour la voix grave de Martin : or, on sait que les sons de Chollet sont faibles dans le bas. En homme habile, il a senti la nécessité d'arranger le rôle pour ses bonnes cordes, et il en a fait un ténore élevé. On ne peut que louer son intelligence à cet égard, et je pense que les critiques qu'on a faites de cette transposition sont peu raisonnables.

Le succès a couronné l'entreprise de ce chanteur dans le duo qui, comme on sait, forme à peu près toute la partie chantante du rôle de Picaros. Il a très bien phrasé le début, dont le chant posé est dans la nature de sa voix et de sa méthode; mais je l'engagerai à être plus avare d'ornemens saccadés que le bon goût réprouve, quoiqu'ils ajoutent peut-être du comique au personnage. Les Italiens ne font jamais une charge de la musique, à moins que ce ne soit dans un rôle de bouffe non chantant, et l'on ne peut que les approuver en cela. Martin est le premier qui ait donné parmi nous l'exemple de la vocalisation par saccades; mais quoique le public ait été souvent dupe de ce charlatanisme, les connaisseurs l'ont toujours improuvé, et ce n'est point à un chanteur qui fait souvent preuve de goût à l'imiter.

Je n'examinerai pas le motif qui, depuis quelque temps,

fait déchaîner plusieurs journaux de spectacles contre Ponchard, et qui dévoue son talent à des sarcasmes quotidiens plus ou moins amers, plus ou moins injustes; mais j'affirme que quoiqu'en disent de sévères aristarques, cet acteur n'en est pas moins l'honneur de notre école actuelle de chant. Je sais que sa voix a peu de volume, et qu'on s'aperçoit quelquefois de la fatigue qu'il éprouve; mais je sais aussi que jamais on n'eut un goût plus pur, une vocalisation plus libre, plus facile, ni une prononciation plus parfaite. Dans le duo de *Picaros et Diego*, il ne cherchait point à lutter avec Martin par des tours de force: il ne faisait que quelques traits; mais ces traits étaient de si bon goût, et si bien exécutés, qu'un murmure flatteur annonçait de toutes les parties de la salle le plaisir qu'il avait fait éprouver au vulgaire comme au connaisseur. Il n'a rien perdu de son ancienne supériorité dans ce morceau; aussi, quoiqu'il eut affaire au public exigeant des représentations à bénéfice, n'a-t-il pas été moins goûté qu'autrefois.

Le reste de la pièce s'est un peu ressenti de la précipitation avec laquelle on l'avait remontée, surtout dans le morceau d'introduction, où plusieurs entrées musicales ont été manquées. Le petit duo de Ponchard et de Mme Pradher a été cependant bien chanté.

Quoiqu'il ne soit point dans mes attributions de parler de comédie, de tragédie et surtout de *tragédie anglaise*, je ne puis me refuser au plaisir de payer à l'admirable talent de Mlle Mars et à celui de Mlle Smithson le tribut d'éloges qu'ils méritent à tant de titres. Notre grande comédienne, malgré la fatigue qu'elle devait éprouver après avoir joué dans la même soirée au Théâtre-Français une comédie nouvelle en cinq actes, s'est montrée parfaite dans Valérie, et a été fort bien secondée par Armand, Firmin, Monrose et Mlle Dupuis. Quant à Mlle Smithson, elle a joué supérieurement quelques scènes des deux derniers actes de Roméo et Juliette, et surtout la dernière, où elle a recueilli des applaudissemens unanimes.

L'intermède qui a terminé la représentation de Huet,

et qui a pour titre *la Réunion d'Artistes*, est un vaudeville dans lequel on avait intercallé un concert, et un divertissement dansé par quelques danseurs de l'Opéra. La danse semble toujours dépaysée sur le théâtre Feydeau; la scène est trop petite pour les pas des danseurs, et ceux-ci ont toujours un air de gêne qu'ils communiquent au public. Dans cette circonstance on a cependant applaudi un pas de deux dansé par Gosselin et Mlle Julia sur un solo de violon, qu'un jeune artiste allemand nommé M. Ebner a fort bien exécuté. Une justesse parfaite, un beau son et une grande netteté d'exécution assurent à ce violoniste une place distinguée; mais je lui reprocherai d'avoir, comme la plupart des violonistes allemands, quelque chose de sec et de pointu dans son jeu. Il a besoin d'élargir son style pour le mettre en harmonie avec ses autres qualités.

J'ai donné des éloges, que je crois mérités, à Chollet et à Ponchard, pour la manière dont ils ont chanté dans Picaros et Diego; le même esprit de justice qui m'a guidé dans ces éloges m'oblige à déclarer qu'ils n'ont eu qu'une exécution défectueuse dans l'air du Barbier de Séville (*Fate largo*), et dans le duo (*all' idea di qual metallo*) qu'ils ont chanté en français. Le long intervalle qui s'était écoulé depuis le commencement de la représentation, et l'heure avancée (minuit) où le concert a commencé avaient dissipé l'heureuse disposition où ils s'étaient trouvés au commencement de la soirée. D'un autre côté, l'orchestre n'avait pas eu le temps de répéter ces morceaux, et les a accompagnés avec mollesse.

Une triple salve d'applaudissemens a témoigné à madame Schutz le plaisir qu'elle avait fait au public dans la scène de *Tancrède*; ces applaudissemens étaient mérités à certains égards; cependant, au risque de troubler un instant la satisfaction qu'en a dû éprouver la cantatrice, je lui dirai qu'il y a une grande différence entre la vocalisation des traits et le chevrottement; or, c'est ce dernier effet qu'elle fait souvent entendre. Je sais que le public ne s'y connaît guère, et qu'il prend souvent la charge du bien pour le bien lui-même; mais un véritable artiste

tout en cherchant à captiver la multitude, aspire aussi à plaire aux gens de goût, dont le suffrage fait les succès durables.

MM. Vogt et Lafont composaient à eux seuls la partie instrumentale du concert; c'est dire que cette partie avait toute la perfection désirable. Une circonstance inattendue y a cependant jeté quelque monotonie : la voici. M. Lafont était sur la route de la Bourgogne à Paris la veille du concert et n'avait pu répéter, en sorte qu'il ignorait que M. Vogt dût jouer des variations et une fantaisie sur des thèmes de l'opéra de Léocadie; lui-même avait choisi pour se faire entendre une fantaisie sur les mêmes motifs, et ce n'est qu'au moment de jouer qu'il s'est aperçu de cette circonstance défavorable. Néanmoins son talent a triomphé et lui a procuré de nombreux applaudissemens.

Adolphe Nourrit et Dabadie devaient chanter le duo de *Moïse;* mais il était une heure du matin, et malgré les réclamations d'une partie du public, ils ont cru devoir le supprimer.

En résumé, cette soirée a été fort amusante par sa variété, et pour la première fois, les spectateurs sont sortis satisfaits d'une représentation à bénéfice.

— Les deux *Mazzaniello*, attendus depuis long-temps, seront représentés dans le cours de ce mois, le premier au théâtre Feydeau, le second, sous le titre de *la Muette de Portici*, à l'Opéra. On croit que celui de l'Opéra-Comique sera représenté le jeudi 20, et que l'Opéra donnera le sien vendredi 28. L'administration de ce théâtre a grand besoin de cette nouveauté pour ranimer son répertoire, qui est fort languissant depuis le départ de M[lle] Cinti. Elle doit s'apercevoir maintenant qu'il eût mieux valu se préparer à tout événement, en montant quelque ouvrage moins important pendant l'été, que de rester dans un repos improductif. En fait d'administration théâtrale, c'est toujours une faute que de se mettre dans la nécessité d'obtenir un grand succès; car tout succès est incertain avant la représentation; si l'ouvrage sur lequel on comptait ne l'obtient pas, on se trouve dans une position critique.

Heureusement, les noms et le talent connu des auteurs de la *Muette de Portici* sont d'un bon augure.

— Quelques journaux ont annoncé que Mme Méric-Lalande est engagée au théâtre de l'Opéra; nous pouvons assurer qu'il n'en est rien, à moins que ce ne soit pour un temps éloigné, car cette cantatrice a un engagement avec Barbaja qui ne finira que dans deux ans. Nous savons d'ailleurs qu'elle a peu de penchant à venir à Paris.

— Mlle Sontag a terminé le cours de ses représentations en Allemagne et a quitté Francfort. Ses débuts au théâtre Italien auront lieu sous peu de jours.

— Des changemens dans l'organisation de l'École royale de musique et dans le personnel des professeurs se préparent pour le mois de janvier prochain : nous en dirons notre opinion en les faisant connaître.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

Un amateur distingué de Vienne, M. J. A. Schlosser, prépare en ce moment une biographie très étendue de Mozart, laquelle sera ornée d'un portrait et d'un *fac simile* de la notation de ce grand musicien, ainsi qu'une biographie de Beethoven, avec l'analyse de ses œuvres, son portrait et le *fac similé* d'une lettre de sa main.

— Deux nouvelles gazettes musicales paraissent en Allemagne. L'une à Munich, l'autre à Offenbach sur le Mein. Le rédacteur en chef de la première est le docteur Stœpel. Le pasteur Spiess dirige la seconde.

— Une traduction hollandaise du livre excellent de M. Godefroy Weber sur la théorie de la musique (Théorie der Tonsetzkunst) est maintenant sous presse à Leyde. On en prépare aussi une traduction française à Bruxelles.

— On vient de mettre en vente chez Tobie Haslinger, à Vienne, quatre morceaux nouveaux, savoir : 1° un *Libera* qui fut exécuté en chœur aux obsèques de Beethoven, le 29 mars 1827, composé par le chevalier de Seyfried; 2° *Mi-*

sérere pour quatre voix d'hommes, avec accompagnement de quatre trombones ou de piano-forté, tiré des manuscrits de Beethoven, avec le texte arrangé par le chevalier de Seyfried. Ce morceau a été exécuté à la même cérémonie funèbre; 3° *le Tombeau de Beethoven* (Beethoven's begraebnis), poème arrangé sur la composition de cet homme célèbre qui a pour titre : *Marica funebre sulla morte d'un eroe*, à quatre voix, avec accompagnement de piano, par le chevalier de Seyfried; 4° *Chant élégiaque* (Elegischer gesang) à quatre voix, avec accompagnement de deux violons, alto et violoncelle, ou de piano-forté, de Louis van Beethoven; œuvre 118.

— La saison d'automne vient de finir pour les théâtres d'Italie; elle n'a été signalée nulle part par l'apparition d'aucun opéra digne d'être cité, ou par le début de quelque chanteur de marque. On voit cependant de loin en loin, dans les journaux italiens, l'éloge de quelques chanteurs dont le nom était jusqu'alors resté inconnu. Par exemple on parle avec faveur du *basso* Cianni, qui était pendant cette dernière saison à Venise. C'est encore une basse que M. Paltoni, mari de Mme Corry-Paltoni, qui a débuté dernièrement à Naples dans le rôle de Magnifico de la *Cenerentola*, et s'y est fait applaudir à côté de la Blache. On n'entend parler d'aucun tenor nouveau. Nous venons de parler de Mme Corry-Paltony; elle a eu beaucoup de succès à Naples à son retour de Vienne. On loue beaucoup à Turin la voix et le talent de Mlle Otto, soprano.

— Le jour de la Toussaint, on a donné à Berlin un concert spirituel qui se composait d'une marche funèbre de Reichardt, du *Requiem* de Mozart, et d'une messe de Ch. M. de Weber.

ANNONCES.

Grand Album pour le piano-forté, composé par MM. Charles Chaulieu et Antoine Mocker, joli volume

in-fol. ; à Paris chez H. Lemoine, rue de l'Échelle Saint-Honoré, et à Lyon, chez Arnaud, place de la Fromagerie et rue Gentil, n° 1.

— *Le jeune Aveugle*, romance, paroles de M. Jules Delacour, mise en musique et dédiée à son ami Auguste Panseron, par Ch. Chaulieu, prix 1 fr. 50 c. et 2 fr. avec accompagnement de violon ou violoncelle.

Paris, Jean Meissonnier, rue Dauphine, n° 28.

— Thème de *Préciosa* variée pour le violon, avec accompagnement des deux violons, alto et violoncelle ou de piano, dédié à M. Urhan par V. Magnien. Op. 2, prix 5 francs.

Paris, S. Richault, boulevard Poissonnière, n° 16.

Ce qui prouve que la musique fait des progrès dans les départemens, c'est qu'on y rencontre des professeurs distingués, soit par leur talent d'exécution, soit comme compositeur. M. Victor Magnien, professeur à Mulhausen, tient une place honorable parmi les meilleurs par son double talent comme violoniste et comme guittariste. Ses compositions sont à la fois gracieuses et brillantes; on y retrouve le cachet de la manière de Mayseder et de Sor.

— L'Album, intitulé *le Goût du Jour*, que nous avons annoncé dans notre dernier numéro, se trouve chez A. Petit, marchand de musique, rue Vivienne, au coin du passage Vivienne.

— M. Paccini, boulevard des Italiens, n° 11, éditeur des opéras de Rossini, vient de publier une nouvelle et belle édition de *l'Italienne à Alger*. On trouve aussi chez lui les airs, duos et trios de *Thèmistocle*, de *l'Ultimo giorno di Pompei*, de *Gianni di Pariggi*, et tous les ouvrages nouveaux que l'on représente sur les théâtres d'Italie.

— Parmi les romances qui obtiennent le plus de succès dans les salons, il faut distinguer *Theresina*, barcarole à deux voix de M. Panseron; on la trouve aussi chez M. Paccini, boulevard des Italiens, n° 11, ainsi que trois nocturnes pour piano et basson, par Bochsa et Guebauer, prix : 6 francs chaque.

— Les trois parties réunies de la méthode de piano que

M. Zimmerman vient de composer pour ses enfans sont du prix de 20 francs, au lieu de 25, que nous avions annoncés.

— *Alonzo et Cora*, scène dramatique pour forté-piano et hautbois solo, ou violon, ou violoncelle, suivie de protéides ou variations sur un thème de M. F. Paer, composées et dédiées à son ami Vogt, premier hautbois de l'Académie royale de Musique, par J. B. Woets, op. 37. Prix : 7 francs 50 cent.

Paris, l'auteur, rue des Martyrs, n° 42, et chez les marchands de musique.

— Rondo élégant, composé pour le piano par J. B. Woets, op. 67. Prix : 6 fr.

Paris, Meissonnier, marchand de musique, rue Dauphine, n° 23.

— *Le Colporteur*, opéra-comique en 3 actes, paroles de M. Planard, musique de M. G. Onslow, arrangé pour le piano.

N° 2. Air chanté par M. Henry. Prix : 3 fr. 75 c.

— Duo et trio chantés par MM. Lafeuillade, Féréol et Mme Pradher. Prix : 5 fr.

— 7. Romance chantée par Mme Pradher. Prix : 1 fr. 50 c. Le même morceau à deux voix, chanté par Mme Pradher et M. Lemonnier.

— 8. Ronde chantée par M. Féréol. Prix : 3 fr. 75 c.

— 10. Couplets chantés par Mme Desbrosses. Prix : 2 fr. 25 c.

— 11. Ronde chantée par M. Féréol et Mme Pradher. Prix : 3 fr.

— 11 *bis*. Même morceau arrangé à voix seule. Prix : 1 fr. 50 c.

Paris, Ignace Pleyel et fils aîné, boulevard Montmartre.

Nous rendrons compte avec détails de la musique remarquable de cet ouvrage, dont les morceaux nous ont été remis trop tard pour que nous ayons pu les analyser dans ce numéro.

NOTICE

Sur un manuscrit du XIIIe siècle, dans lequel l'auteur, Jérôme de Moravie, donne les principes pour accorder et jouer la vielle et la rubebbe, deux des principaux instrumens à cordes et à archet de son temps.

DEUXIÈME ARTICLE.

Nous devons maintenant examiner quel pouvait être l'emploi de la rubebbe et de la vielle, et l'influence que ces deux instrumens ont pu avoir sur les progrès de la mélodie et de l'harmonie. Nous remarquerons d'abord que la rubebbe est un instrument à cordes et à archet appartenant au système grave puisque, par son accord, il n'a qu'une octave et un ton d'étendue, à partir de notre UT, au-dessous de la clef de FA, jusqu'au *re*, neuvième de ce même *ut*. L'échelle mélodique du temps n'admettant aucun dièze constitutif et seulement le *si* bémol considéré tantôt comme tel et tantôt comme accidentel, on ne voit figurer dans la rubebbe que le *si* bémol et *si* naturel dans l'énumération que J. de Moravie donne des cordes formées par les sons à vide et par l'application des doigts; cependant nous pouvons croire que si quelquefois il arrivait que l'exécutant voulût faire le *fa* dièze que l'on trouve dans quelques-unes des compositions des XIIIe et XIVe siècles, il lui était facile de le doigter avec le petit doigt; mais le silence de l'auteur sur cette faculté que donne l'accord de l'instrument, dont l'étendue est déjà si bornée, nous prouve que la rubebbe n'était propre qu'à rendre des mélodies graves, et à accompagner les mélodies médiaires ou aiguës, renfermées dans le système général des voix et des instrumens. La rubebbe pouvait donc être considérée, dans son temps, comme une espèce de petite basse, qui servait à rendre la partie grave de toutes les compositions. Or, nous savons que cette partie grave n'était autre qu'une courte *antienne*, ou, comme on l'appelait dans le temps, un petit mot (*mottet* ou *mothet*)

en plain-chant, qui servait de basse et de base à la composition placée dans une partie supérieure, ou aux deux parties supérieures, médiaire et aiguë, lorsque la pièce de musique était à trois parties. Il est évident que c'est cet emploi de la rubebbe, emploi bien moins répandu que celui de la vielle, sur laquelle on pouvait exécuter toute sorte de musique, qui aura été cause que peu d'auteurs en ont parlé.

Dans sa ballade, pour déplorer la mort de Machaut, Eustache Deschamps [1] fait une énumération des instrumens, et il cite la rubebbe parmi ceux en usage [2]. Or, comme J. de Moravie écrivait plus d'un siècle avant Deschamps, et qu'il donne l'accord et le doigté de cet instrument, il est à croire que la rubebbe existait bien avant lui et qu'elle aura été inventée pour être jouée conjointement avec la vielle. Gerson, chancelier de l'Université de Paris, en 1393, fait aussi mention de la rubebbe, en parlant du *rebec*, espèce de viole que l'on jouait avec un archet «que l'on tire et que l'on pousse, dit-il, pour obtenir le son de l'instrument [3], comme dans la vielle et la rubebbe.»

L'Anglais John Gunn, professeur de violoncelle, qui a publié à Londres, dans le dernier siècle, au moyen d'une souscription, une méthode de violoncelle, dans laquelle il a inséré une dissertation savante et curieuse sur l'origine du violon et du violoncelle, n'ayant pas eu connaissance du manuscrit de J. de Moravie, n'a pu voir dans la rubebbe l'origine des instrumens graves à archet, présente-

(1) Il vivait sous Charles VI, qui monta sur le trône en 1380 et mourut en 1422.

(2) *Rubebes, leuths, vielles, syphonie,*
Psalterions trestous instrumens coys,
Rothes, guiterne, flaustres, chalemie,
Traversaines, et vous nymphes des bois
Tympane aussi, mettes en œuvre dois
Et le *Choro* : n'y ait nul qui réplique.
Faictes devoir, plourés gentils Galois
La mort Machau, le noble rhetorique.

(3) *Aut tractu aut retractu sicut in Viella et Rubella,* Gerson, op. t. III, p. 628.

ment en usage. Il n'en parle qu'en citant le passage tiré des œuvres de Gerson, que nous venons de rapporter [1]. Les savans historiens, Burney et Forkel, n'ont pu même donner le véritable nom de cet instrument, parce que M. de la Ravallière, dans son ouvrage intitulé *Ancienneté des chansons* [2] (dont ces auteurs ont tiré parti, en parlant des instrumens du moyen âge), n'a pas toujours rendu fidèlement l'orthographe du manuscrit de Guillaume de Machaut; car M. de la Ravallière écrit *nubelle* [3], et Forkel d'après lui, ce qui doit être écrit *Rubebe*. Kalkbrenner [4] donne aussi ce passage dans son Histoire de la Musique, si toutefois on peut considérer un ouvrage si court comme l'histoire d'un art qui embrasse tant de parties, et plus de trois mille ans d'existence connue. Cet auteur a copié lui-même sur les manuscrits de G. de Machaut, cette tirade intéressante, où tous les instrumens du temps sont passés en revue; et il écrit fidèlement rubebe et non nubelle [5].

Mais cet instrument, appelé aussi par quelques auteurs *rubelle* [6], nous étant maintenant bien connu, nous allons examiner la structure de la vielle ou violon dont J. de Mo-

(1) Ce professeur de violoncelle a été plus heureux que M. Cartier, car son ouvrage, imprimé in-folio avec tout le luxe de la gravure en cuivre pour les planches et en étain pour la musique, a dû être tiré à cinq cents, puisque, par la liste des souscripteurs mise en tête de l'exemplaire que nous possédons, l'auteur avait déjà *deux cent vingt-neuf exemplaires* placés au moment de la publication. L'immense érudition repandue dans cet ouvrage serait considérée en France comme un pédantisme ridicule; mais les artistes et les amateurs parmi les peuples dont nous sommes entourés sont loin de n'apprécier que la brillante superficie des talens.

(2) Cet opuscule est inséré dans le tome I des *Poésies du roi de Navarre*, publiées en deux volumes in-12, Paris, chez Guérin, 1742.

(3) Tome I, page 247.

(4) Allgemeine geschichte der Musik, tome 2, p. 747.

(5) Kalkbrenner. Hist. de la Musique. Tome 1, p. 104.

(6) « Car, en dançant, tant me lassa,
« Que ma muse à bruiant cassa,
« Et mes nacaires pourfendi
« Onques puis corde ne tendi
« Sur tabourin, ne sur *rebelle*.

Jehan Molinet, poète du XV[e] siècle, cité par M. Roquefort dans

avie donne des détails assez circonstanciés, quant aux trois manières de l'accorder et à celle de la jouer, pour que nous considérions cette partie de son ouvrage comme la première méthode de violon qui a pu exister depuis l'origine de cet instrument.

La vielle se tenait de la main gauche, le manche placé entre le pouce et l'index, près de la tête de l'instrument; et il n'est pas indifférent de faire remarquer que cet instrument ayant une corde appelée bourdon, placée en dehors du corps, cette corde devait nécessairement forcer l'instrumentiste qui voulait atteindre les quatre autres cordes, à tenir l'instrument moins près de l'épaule que maintenant l'on tient le violon et l'alto; car, s'il en eût été autrement, le joueur de vielle n'aurait jamais pu atteindre les quatrième et cinquième cordes, à moins que de lever très haut le bras qui tenait l'archet, ou que l'instrument, au lieu d'être tenu dans un plan à peu près horizontal, comme le tiennent nos violonistes, eût été un peu tourné sur la gauche de celui qui le jouait. On sait que quand on tient le violon de cette manière, ce qui arrive lorsque l'on exécute négligemment, celui qui le joue est loin d'obtenir la même facilité et la même qualité de son que lorsque cet instrument est bien élevé et bien fixé, selon les règles de la bonne école, sur la clavicule, près de l'épaule gauche; mais dans la vielle il devait en être autrement, par la nécessité où celui qui la jouait était d'exécuter la double corde pour former harmonie et accompagnement, mérite et talent qui étaient considérés comme le plus haut et le plus parfait degré d'exécution sur cet instrument. La vielle, ainsi tenue[1], n'avait donc pas besoin de ces espèces d'échancrures que l'on nomme éclisses, puisque du côté du vielleur, le bourdon, placé en dehors de l'instrument, empêchait d'attaquer la seconde corde, ou pour mieux dire la première, placée sur la touche de l'instrument en baissant un peu le

son mémoire sur l'état de la poésie française dans les XII[e] et XIII[e] siècles. Paris, Fournier, 1815, p. 108.

(1) Et quand même elle eût été tenue sur le genou gauche, ou entre les deux genoux.

poignet. Quant au côté gauche de l'instrument, l'éclisse était de même inutile, parce que les deux dernières cordes (les deux plus aiguës dans l'accord général de l'instrument) pouvaient être facilement atteintes par l'archet qui, rarement quittant les cordes, était promené par l'exécutant, en tirant ou en poussant sur l'une ou l'autre des cinq cordes, et même sur deux cordes ensemble, sans être dérangé du plan incliné qu'il avait, en raison de la manière aussi inclinée dont l'instrumentiste devait tenir la vielle. On peut donc être fondé à croire que la vielle et la rubebbe ne pouvaient être tenues aussi élevées près de l'épaule gauche que maintenant nos violonistes tiennent leur instrument; car, outre le peu de facilité que cette position eût donné à l'instrumentiste, la tension du bras droit, pour soutenir l'archet à la hauteur de l'instrument et le faire marcher librement sur une ou deux cordes à la fois, eût été très fatigante et nuisible à la dextérité de l'instrumentiste, toute faible que pouvait être l'exécution musicale sur ces instrumens, dans ces temps reculés.

Il est généralement reconnu que la monture des instrumens à cordes ou à archets est présentement bien plus forte qu'il y a trente ou quarante ans; le ton d'orchestre est aussi conséquemment beaucoup plus élevé; ce qui prouve que, dans les beaux jours des vielleurs des XII[e], XIII[e] et XIV[e] siècles, la tension des cordes était au moins aussi lâche que l'était autrefois celle des basses et contrebasses de nos cathédrales, dont les montures étaient si faibles, en comparaison de celles de nos jours, et si près de la touche, qu'un enfant de chœur de treize à quatorze ans jouait ces instrumens sans beaucoup de peine, tandis qu'actuellement il faut toute la vigueur et la dextérité du poignet d'un homme fait pour attaquer convenablement les cordes graves du violoncelle et de la contrebasse, dans les passages d'exécution qui exigent de la force jointe à la netteté[1].

Préciser l'époque à laquelle on a commencé à donner des éclisses à la vielle ou au violon serait assez difficile :

(1) Voyez à la fin de cet article une note sur la contrebasse, telle qu'elle est montée de nos jours.

mais il est probable que, dès le moment où l'harmonie aura obtenu plus d'extension, et que les vielles auront été classées comme les voix en aiguës, en médiaires ou *tenors*, et en basses ou graves, selon l'étendue du système, on aura senti l'inconvénient du bourdon; cette corde étant supprimée ou reportée sur le corps de l'instrument, les éclisses auront été inventées pour donner plus de facilité à l'archet, et l'on aura arrondi davantage le chevalet pour que les quatre ou cinq cordes dont l'instrument était monté fussent placées assez près l'une de l'autre et sur un plan plus ou moins circulaire, ce que l'on peut voir sur les planches qui donnent la représentation des anciens instrumens, tels que vielles, violons, luths, etc., dans les ouvrages cités dans cette notice [1].

Quant à la position des doigts sur la rubebbe et sur la vielle, on voit par le manuscrit de J. de Moravie que, pour obtenir les différens sons, l'instrumentiste laissait tomber naturellement les doigts sur les cordes, excepté dans le cas où il n'avait qu'un demi-ton à faire, car alors il recourbait un peu le doigt qui devait former le *fa*, soit le *fa* naturel ou le *fa* feint (*si* ♭)

Maintenant, passant à l'emploi que l'on pouvait faire de la vielle et de la rubebbe, et au parti que l'on tirait de ces deux instrumens dans l'exécution, nous sommes persuadés qu'au moyen des trois manières d'accorder la vielle que donne notre auteur, et en y joignant l'accord et l'étendue de la rubebbe, il était possible d'exécuter toutes les pièces de musique du temps, eussent-elles été composées à trois et à quatre parties.

On sait que le système général représenté par la Main

(1) *Essai sur la Musique* par Laborde, tom. I, p. 256, 287, —88, —89 —90, 304 et 305; *A general History of Music* par Burney, tome 2, p. 264. *The Theory and Practice of fingering the violoncello containing rules and progressives Lessons for attaining the Knowledge and command of the whole compass of the instrument, by John Gunn, Teacher of the violoncello. London.* (La théorie et la pratique pour jouer le violoncelle, contenant des règles et des leçons progressives pour parvenir à connaître et à posséder l'étendue entière de cet instrument; par John Gunn, professeur de violoncelle. Londres.

harmonique de Gui d'Arezzo, en usage depuis le XI[e] siècle jusqu'au XVII[e], comprenait vingt cordes ou sons, depuis le *sol* grave (appelé *gamma* UT) de notre clef de FA, jusqu'au *mi* chanterelle de notre violon actuel, appelé E *la*. Ce système, établi en raison de la tonalité du chant grégorien pour les voix d'homme, de femme et d'enfant, devait avoir la même extension pour les instrumens réunis. En effet, nous voyons par la réunion des trois manières d'accorder la vielle, citées par J. de Moravie, que l'ensemble de toutes les cordes du système instrumental était de dix-neuf cordes, E *la* étant la seule corde aiguë que la vielle ne pouvait rendre, et le *si* ou le *si* ♮ n'étant considérés que comme une seule et même corde, parce que ces deux sons étaient formés par le même doigt, l'un excluant nécessairement l'autre [1]. On voit que ce système vocal et instrumental comprenait toutes les cordes nécessaires à l'exécution musicale du temps, parce que les voix et les instrumens ne devaient pas, à ce que l'on croyait, descendre plus bas ni monter plus haut, sans forcer la nature de chaque voix [2]. Le *ton du chœur* qui servait de *tona-*

(1) ÉTENDUE GÉNÉRALE DE LA VIELLE,

D'après les trois manières réunies dont on l'accordait.



(2) Il faut avouer que nous nous sommes bien mis au large depuis ces anciens temps, et que si nous chantons infiniment mieux, comme on n'en peut douter, nous pouvons croire aussi que souvent nous crions bien davantage; mais tout n'est-il pas pour le mieux en musique, selon le temps où l'on existe.

rium pour l'accord de tous les instrumens, était aussi beaucoup plus bas qu'aujourd'hui. Les musiciens actuels qui ont entendu les orgues de France il y a quarante ou cinquante ans, doivent se rappeler que, lorsqu'on exécutait des messes et des vêpres en musique à grand chœur et à symphonie dans la cathédrale et les collégiales de Paris, où il y avait *musique fondée*, les symphonistes de l'Académie royale de musique (l'Opéra) qui concouraient à l'exécution trouvaient leur ton d'orchestre plus élevé d'un demi-ton au-dessus des nouvelles orgues construites, et un ton plein au-dessus de celles qui avaient près d'un siècle d'existence. S'il en était ainsi vers la seconde moitié du dernier siècle, on peut présumer que le *ton général* était encore plus bas dans les XIIe, XIIIe, XIVe et XVe siècles; et la preuve en est que les cordes graves du système ne descendaient pas alors plus bas que le *sol* au-dessous de notre clef de FA, et ne montaient qu'au *mi* au-dessus de notre clef de SOL.

Les trois manières d'accorder la vielle prouvent aussi que l'emploi de cet instrument pouvait être divisé comme les voix l'étaient du temps de G. de Machaut, au commencement du XIVe siècle, en *triplum*, qui tenait lieu de notre *soprano* ou *superius*; *motetus* que notre *alto* ou *altus contra* a remplacé; *tenor*, qui tenait le plain-chant ou le sujet sur lequel l'harmonie simultanée était formée par les autres parties, et dont la dénomination s'est conservée jusqu'à nos jours; et enfin *contra-tenor*, qui tenait lieu de notre *basso* ou basse chantante ou instrumentale.

Nous ferons connaître par la suite que, dans les Xe, XIe et XIIe siècles, les compositions de musique vocale n'étaient le plus souvent qu'à une seule partie, mais qu'il y avait cependant des occasions dans les cérémonies religieuses où de certaines pièces étaient à deux parties; et nous pouvons croire que la rubebbe a été inventée pour servir à exécuter, soit en accompagnant le chanteur, soit en jouant séparément, la partie la plus grave, qui était toujours le plain-chant; il paraît donc constant que, dès le moment où le système de la Main de Guy d'Arezzo aura

été adopté (en 1020 ou 1022), les instrumentistes auront dû employer des instrumens qui pussent donner toutes les cordes de ce système, comme orgues déjà existantes mais non complètes, vielles, luths et autres.

Quoique J. de Moravie cite et donne l'accord de la rubebbe, comme si cet instrument eût été d'un usage assez général de son temps, on peut présumer que, d'après son peu d'étendue, il n'y avait que les joueurs de plain-chant ou les harmonistes qui s'en servaient; et que le bourdon de la vielle aura été inventé et mis en dehors de l'instrument par les vielleurs les plus habiles pour former harmonie sous la mélodie, et se passer d'un second exécutant. Car si, de nos jours, les harmonistes et les accompagnateurs à première vue au piano ne sont pas communs en France, à plus forte raison peut-on croire que les harmonistes, capables de mettre quelques notes de basse formant octave ou quinte ou quarte en-dessous de la mélodie, dans ces anciens temps, devaient être très rares. Le vielleur habile et doué d'une imagination vive, que l'on ne peut pas plus refuser à certains hommes dans un siècle que dans un autre, aura cherché à suppléer à l'absence d'un exécutant ou d'un harmoniste sur la rubebbe, en plaçant en dehors de son instrument une corde qui pût remplacer en quelque sorte les sons donnés par la rubebbe. Or, cette hypothèse nous paraît probable et même démontrée par les deux manières d'accorder ce bourdon qui, dans le premier accord de la vielle, donne la note RE au-dessous de notre clef de FA, et dans le troisième accord donne SOL au-dessous de ce même FA; et cela, dit notre auteur, « *pour pouvoir donner la quinte, l'octave, la quarte*, etc. [1] »

Il ne nous reste plus qu'à remarquer que ces instrumens

(1) Par l'*et cætera* de l'auteur, on ne doit pas entendre les tierces et les sixtes, et à plus forte raison les dissonances, mais les consonnances doublées; car si l'exécutant ne pouvait faire la dixième, la douzième et la double octave avec l'archet, il lui était facile de former les consonnances simples ou doublées au moyen du *pizzicato*. Quant aux notes de passage, on n'y avait pas plus d'égard qu'actuellement.

à cordes et à archet étaient susceptibles aussi d'être joués par le tact *aut arcu aut tactu*, dit l'auteur, ce qui nous prouve que l'on jouait aussi ces instrumens en pinçant les cordes, *pizzicato*, et même en double *pizzicato*, lorsque le bourdon pouvait être pincé conjointement avec l'une des autres cordes, ou que l'exécutant pinçait plusieurs cordes à la fois pour former harmonie.

Nous conclurons de tout ce que nous venons de dire, que le violon, l'alto, le violoncelle et la contrebasse, qui forment actuellement le système complet de notre musique instrumentale, quant aux instrumens à cordes et à archet, ne sont parvenus à l'état de perfection où nous les voyons présentement qu'après un laps de temps considérable, et que l'on peut estimer être de plus de huit cents ans. Nous voyons de plus, dans les diverses périodes d'amélioration que ces divers instrumens ont pu subir [1], l'exécution suivre les progrès que l'art tend continuellement à faire en raison des connaissances acquises successivement dans la théorie-pratique par les plus habiles instrumentistes, et cette exécution enfin est arrivée au point où nous la voyons de nos jours. Nous la considérons comme étonnante; mais elle sera probablement encore surpassée par celle de nos successeurs, la musique étant de tous les arts le plus fugitif et le moins stable, mais aussi peut-être le plus aimable et le plus influant sur les mœurs publiques et privées des nations.

PERNE,
Correspondant de l'Institut.

(1) Voyez l'article sur les *Révolutions de l'orchestre*, par M. Fétis, t. I de la *Revue musicale*, n. 11, p. 270.

CORRESPONDANCE.

A M. le Rédacteur de la Revue musicale.

Monsieur,

Un article inséré dans le 41e numéro, vol. II, p. 393, de votre estimable journal, m'a suggéré quelques réflexions que je soumets à vos lumières et à celles de votre savant collaborateur. L'importance des études de solfège, que l'auteur de l'article sait si bien faire ressortir, appelle naturellement la réflexion de tous ceux qui, un peu versés dans la connaissance de la musique, s'intéressent à la perfection de ses méthodes, c'est-à-dire, en dernière analyse, à sa propagation. Ils doivent être au courant de toutes les tentatives qui en concernent l'enseignement. Qu'elles soient faites par un amour désintéressé de l'art et dans des vues d'utilité générale, ou qu'elles soient l'œuvre des spéculations d'un fort médiocre savoir, ce mobile leur est indifférent, l'estime ou la défaveur publique rendront justice à ces divers travaux.

L'auteur de l'article sur l'enseignement de la musique est très accommodant. Toutes les méthodes semblent avoir droit, à ses yeux, à une égale approbation; elles répondent toutes à des besoins, et remplissent pareillement leur but. Voulez-vous une instruction élémentaire? ceci vous convient; une instruction transcendante? cela sera plus efficace; une instruction collective? voici ce qu'il vous faut; une instruction individuelle? voilà ce qu'il y a de meilleur. Mais, malgré la justesse de ces aperçus, n'y a-t-il entre ces différentes catégories aucun point de rapprochement. De quoi s'agit-il ici? de montrer le solfège. Ce ne sont pas des virtuoses que nous voulons instruire, ce sont des écoliers qui commencent la gamme. Il n'est donc question ici que d'enseignement élémentaire. Le problème vraiment intéressant qui occupe maintenant la

pensée des amis de l'art, et que l'auteur de l'article élude avec tant de soin, est de choisir entre les divers modes d'enseignement; et la question me semble se réduire à ceci : l'instruction élémentaire de la musique étant donnée comme but, quel moyen peut opérer les progrès les plus rapides, de l'enseignement individuel ou de l'enseignement collectif? Bien entendu qu'il y aura plus tard un enseignement transcendant pour ceux qui se destinent à être artistes; il ne contrariera pas le précédent, mais il y ajoutera. Il est clair encore qu'on ne pourra pas toujours faire usage de l'enseignement collectif; alors le maître procédera d'après ses lumières et son expérience. Mais à quoi bon nous arrêter à des exceptions? Ce qu'il importe de rechercher et d'établir, ce sont les caractères de la méthode la plus utile et la plus généralement applicable. Encore une fois, il n'y a ici qu'une seule catégorie, toute composée de gens qui, ne sachant rien, veulent apprendre, et demandent la voie la plus courte.

Les méthodes anciennes, dites-vous, ont pour objet l'enseignement individuel: cette observation m'avance peu. Je veux commencer la musique; il m'est indifférent de prendre ma leçon seul ou avec d'autres élèves: dites-moi le procédé qui promet le plus de progrès, je l'adopte à l'instant? En dépit de l'auteur, qui ne se prononce pour aucune méthode, je tirerai de ses paroles une induction légitime. Être fidèle aux anciens solfèges, qui ont pour objet l'enseignement individuel, dans les conservatoires où, plus qu'ailleurs, l'enseignement collectif est facile à introduire, c'est se décider en faveur du premier système.

Adoptant les éloges que l'auteur donne au *solfège d'Italie*, et la justification qu'il fait de cet ouvrage, accusé de manquer d'ordre et de développement pour les parties élémentaires, j'abandonne cette méthode transcendante, et j'arrive à Rodolphe, que l'auteur me paraît traiter avec bien de l'indulgence. Il y a autre chose à lui reprocher que le ton élevé de ses leçons: il faut, avant tout, se plaindre de l'insuffisance de ses études élémentaires, 1.° sous le rapport de l'intonation. Elles se réduisent à faire parcourir

un certain nombre de degrés conjoints, pour enjamber immédiatement après un intervalle de quarte ou de quinte, lorsque l'écho du dernier son dure encore pour ainsi dire. L'élève qui saisira bien l'intonation dans ce cas, la manquera quand il n'aura plus le secours de ce voisinage. Je ne dis pas qu'il ne faille commencer ainsi ; mais ensuite il faut isoler ces intervalles dans des leçons faites *ad hoc*. 2° Sous le rapport de la mesure. Très peu de combinaisons y sont passées en revue. La méthode du Conservatoire me paraît bien supérieure ; je me plaindrai seulement de ce nombre infini de gammes en rondes qui ne font point avancer l'élève, et dont les accompagnemens variés semblent la leçon de quelque élève d'harmonie. Les tableaux de M. Wilhem me paraissent plus méthodiques, résoudre un plus grand nombre de difficultés, et, en somme, plus profitables à l'instruction élémentaire. Ils conviendraient à l'enseignement individuel comme à l'enseignement collectif. Ici encore les divisions si tranchées de l'auteur de l'article me paraissent illusoires.

En résumé, cherchons une bonne méthode élémentaire *à priori*, celles du dix-neuvième siècle sont recommandables par leur date même. Quand l'esprit d'analyse, s'appliquant à toutes les branches des connaissances humaines, simplifie toutes les théories, et facilite la transmission de toutes les sciences, il serait bien téméraire de prétendre que la musique seule ne peut rien gagner à cette heureuse disposition. Je suis loin de croire aux promesses emphatiques des novateurs, et, dans leur intérêt même, je conseillerais à quelques-uns de rabattre un peu de leurs fastueuses prétentions qui les déconsidèrent aux yeux de ceux qui sont pénétrés des difficultés réelles de la musique. Mais les véritables amis de l'art doivent suivre toutes les améliorations et y applaudir, de quelque source qu'elles viennent. Une fois ces améliorations constatées par les juges désintéressés, le sceptre de la routine est bien aventuré si elle refuse de transiger avec elles. Elle pourra bien fermer les yeux pour ne pas voir des progrès dont elle

s'indigne; mais quand elle les rouvrira, elle sera bien étonnée de se trouver seule.

Agréez, monsieur, l'assurance de la parfaite considération avec laquelle j'ai l'honneur d'être

Votre très humble et très obéissant serviteur,

Un de vos abonnés.

NOUVELLES DE PARIS.

Depuis la première représentation du *Colporteur*, qui jouit toujours du même succès, aucune nouveauté musicale n'a paru sur les théâtres royaux. Nous avons annoncé qu'on s'occupe activement au théâtre Feydeau de *Mazzaniello*, et à l'Opéra de *la Muette de Portici*. A ces ouvrages il faut joindre l'*Exil de Rochester*, ancien vaudeville de M. Moreau, joué avec succès, dont on vient de faire un opéra-comique qu'on répète depuis plusieurs jours, et *Don Juan* de Mozart, traduit et arrangé pour la scène française par M. Castil-Blaze. Les répétitions générales s'en font à l'Odéon, et la représentation aura lieu incessamment.

—La manière dont l'*Italiana in Algeri* est montée, et le talent de Mme Pisaroni commencent à triompher des préventions du public, et attirent du monde au théâtre Italien. Tel est l'effet d'une exécution soignée; elle rend toujours de la fraîcheur aux ouvrages les plus dédaignés. Celui-là mérite d'ailleurs par lui-même l'attention des amateurs.

—Des matinées, des soirées de musique, des concerts de toute espèce s'annoncent de toutes parts. Nous avons le concert de M. et de Mme Stockausen pour le 19 de ce mois, à la salle de la rue de Cléry; le 20, un exercice des élèves de l'Institution royale de musique religieuse nous fera entendre *la Fête d'Alexandre*, de Hændel, et plusieurs

autres beaux morceaux; le 25, M. Henri Herz donnera au théâtre de Madame un concert composé de manière à piquer la curiosité des amateurs; et le même jour, MM. Bohrer frères en donneront un autre à la salle de l'Opéra. Pourquoi faut-il qu'il y ait disette de musique dans un temps et profusion dans un autre? Il vaudrait mieux partager ces sortes de solennités que de les mettre en concurrence, car, dans l'obligation de choisir, le public perd d'un côté ce qu'il gagne de l'autre.

— Une nouvelle clarinette à dix-neuf clefs, construite par M. Simioht, facteur d'instrumens à vent, à Lyon, a été essayée à l'Institut, samedi, 8 de ce mois, par M. Beer, artiste distingué du théâtre Italien, et a été généralement approuvée. M. Beer assure que cette clarinette n'offre pas plus de difficultés que celle à quatorze clefs, qu'elle est plus juste, et qu'elle facilite l'exécution d'une foule de passages. Nous donnerons le rapport de l'Institut sur cet instrument.

VARIÉTÉS.

NOTE SUR LA CONTREBASSE.

La contrebasse est tellement montée, en France, avec des cordes si fortes et tellement élevées sur la touche, que cet instrument est vraiment fatigant à jouer dans les passages de force, et difficile dans les *piano* et *pianissimo*, surtout par la manière dont l'archet est généralement construit et celle dont il est tenu par l'instrumentiste; car la longueur de l'archet, en raison de la forme de sa baguette, nuit à sa flexibilité par le trop de roideur que cette forme donne à la tension du crin. La forme de l'archet français nuit donc à l'attaque vigoureuse des cordes, sans rendre l'exécution plus facile dans les *mezzo forte* et les *piano*. Nous avons vu dans la Revue musicale (t. I, p. 468,) un article ou plutôt une dissertation lumineuse et très exacte

dans tous les points de discussion ou de comparaison que l'auteur établit entre l'archet français et l'archet italien, et il suffirait de nommer M. Dragonetti pour trancher la difficulté sur le choix à faire entre les deux archets, en s'appuyant d'une autorité si généralement reconnue, si les raisons que l'auteur de l'article donne de la préférence qu'il accorde à l'archet italien n'étaient pas concluantes. Nous ne sommes cependant pas étonnés que MM. Sorne, Lamy, Chenier et quelques autres contrebassistes ne se soient pas rendus à l'évidence. Le talent et le mérite réels sont tels, que peu doit leur importer actuellement l'une ou l'autre manière dont l'archet de la contrebasse est construit et tenu par l'instrumentiste. L'habileté qu'ils ont sur leur instrument est d'ailleurs toute différente de celle des contrebassistes étrangers. Ceux-ci exécutent avec force, netteté et exactitude toutes les notes écrites dans la partie de basse ou de contrebasse, et cela au moyen de leur archet dont la forme et le degré de tension du crin leur permet aussi d'exécuter *pianissimo*, *legato*, etc. A ces mêmes qualités d'exécution, pour lesquelles la forme de l'archet n'est point un obstacle, les bons contrebassistes français, dont nous venons de parler, joignent un autre talent, qui nous semble mettre le comble à l'excellence de la manière dont on doit jouer la contrebasse, celui de ne faire, dans certains cas, que les notes qui font ressortir davantage la masse de l'ensemble harmonique. Ces contrebassistes harmonistes et même compositeurs connaissent mieux l'effet de leur instrument que beaucoup d'auteurs et compositeurs d'opéras, et cela par l'habitude et le talent qu'ils ont de juger de l'effet total de l'orchestre dont ils font partie; ils savent que, si dans un mouvement assez vif ils faisaient toutes les notes qui font partie d'un même accord, cette multitude de notes graves ne formerait qu'un bruit sourd et un effet peu distinct dans l'ensemble. Mais, d'un autre côté, il ne s'ensuit pas que leur manière de tenir l'archet soit préférable à la manière italienne, parce que leur talent réel d'exécution, acquis par l'habitude, par leur connaissance et encore plus par l'observation continuelle des

effets, les met au-dessus de pareilles considérations; car, supposons qu'il y ait en France cinquante ou soixante contrebassistes, en trouve-t-on beaucoup, parmi ce nombre, qui soient à la fois habiles instrumentistes et harmonistes excellens, comme les artistes que nous venons de nommer? A part ce noyau d'hommes de mérite qui commence à n'être plus dans la force de l'âge, où trouverait-on leur remplacement? L'exécution musicale a marché à pas de géant depuis un demi-siècle. Les parties de violoncelle et de contrebasse sont presque aussi difficiles à exécuter que les *concertos* de basse de la première moitié du siècle dernier. Il faut donc prendre les moyens de former des instrumentistes qui puissent exécuter la musique de nos jours. M. le directeur actuel de l'École royale, le célèbre Cherubini, a donc agi avec une grande prévoyance en instituant dans l'École une classe de contrebasse, et surtout en y faisant donner les leçons selon la manière dont on joue cet instrument en Italie et en Allemagne. C'est ici le cas de féliciter M. Gelineck, l'un des plus habiles contrebassistes de Paris, de n'avoir voulu prononcer sur une question importante pour son instrument qu'avec connaissance de cause; et nous ne doutons pas que la propre expérience de cet artiste n'ait influé, avec raison, sur la décision de M. le directeur de l'École royale de musique.

Perne,
Correspondant de l'Institut.

On lit dans le *Voyage à la Chine* du conseiller russe Timkowski que les genres n'étant pas distingués sur le théâtre chinois, la même pièce est presque toujours tout à la fois tragédie, comédie et opéra. On y fait en général peu d'usage de la musique pour elle-même. Mais c'est surtout quand l'auteur est arrivé au paroxysme de la passion, qu'il appelle la musique au secours des paroles, qui, seules, eussent été insuffisantes. Il est remarquable que ce peuple, si arriéré par rapport à nous dans les arts, ait naturellement découvert le véritable emploi de la musique dra-

matique, sur lequel on ne paraît pas toujours bien fixé chez nous, et qu'il ait senti que la musique, qui ne *peint* pas dans le sens que beaucoup de littérateurs musiciens donnent à ce mot, *exprime* d'une autre manière, et mieux que les paroles, un sentiment unique et tellement fort, qu'il occupe seul l'ame du personnage. Ceci une fois bien compris, les épilogueurs à propos de musique devraient bien aussi reconnaître que la répétition des paroles, poussée même à l'excès dans une situation passionnée, loin d'avoir besoin d'être tolérée par égard pour la musique, loin d'être un contre-sens, est au contraire une exactitude; car il n'est aucun homme, habitué à réfléchir et observer en lui la nature humaine, qui ne se soit aperçu que, dans les momens de grande émotion, il nous serait le plus souvent impossible de sortir pendant un temps plus ou moins long du même cercle d'idées, et de trouver d'autres mots pour traduire la préoccupation qui nous maîtrise. C'est de cette observation, que nous croyons d'une justesse rigoureuse, que devraient partir les poètes d'opéra pour la charpente de leurs ouvrages. Qu'ils fassent une large part à la musique dans les momens où la passion subjugue, elle ne paraîtra jamais longue. Qu'ils veuillent l'introduire sans discernement dans les instans où l'action doit marcher avec rapidité, ils obligent le compositeur à faire des hors-d'œuvre ou de la musique sèche. Il est sans doute des situations où cette règle peut être modifiée, mais c'est une appréciation de circonstances qui ne peut guère être faite que par le poète qui s'est donné la peine de réfléchir sur la nature de l'art musical.

— Le numéro 164 du *Breton*, journal de littérature, de sciences et d'arts qui se publie à Nantes, contient les détails suivans sur un instrument nouvellement inventé par M. Gama, facteur de pianos, à Nantes; instrument qui, d'après ce qu'on en dit, nous paraît être du même genre que le piano à archets cylindriques, que Schmidt, facteur de pianos à Paris, avait mis à l'exposition des pro-

duits de l'industrie, en 1806. Au reste, ceci n'est qu'une conjecture qu'il est impossible de vérifier sans avoir entendu le *plectroeuphon* de M. Gama.

LE PLECTROEUPHON.

« L'orgue, le plus ancien des intrumens à touches, a donné lieu à la découverte du clavecin, et celui-ci à l'invention du piano, qu'on trouve aujourd'hui partout. Depuis, on a constamment essayé, sans succès durable, de donner au piano ce charme d'exécution auquel s'oppose l'impossibilité où il se trouve de prolonger les sons, seule chose qui manque à son organisation. Dans ce but, des tentatives multipliées ont été faites. On a surtout tenté de suppléer au défaut d'expression par la variété des effets. C'est probablement dans cette intention qu'en 1810, un amateur, M. de Saint-Pern, a inventé sous le nom d'*organon-lyricon*, un instrument réunissant autour du piano ordinaire une douzaine d'instrumens à vent, toujours prêts à converser avec lui. Par un mécanisme très ingénieux, mais un peu embarrassant, l'exécutant peut, à l'aide d'un double clavier, faire entendre isolément, ou le piano, ou tel jeu de flûte ou hautbois, ou mêler ensemble leurs voix réunies.

« Plus tard, M. Dietz a fait paraître son *clavi-harpe*. Il a mis en vibration des cordes de harpe, au moyen de petites pinces agissant à peu près comme les doigts sur ces cordes, à l'aide d'un clavier ordinaire. M. Dietz est parvenu ainsi à résoudre une grande difficulté, celle de modifier et de graduer à volonté les sons, mais non de les soutenir.

« Le même facteur a livré au public le *trochléon*, instrument de forme ronde, garni de touches métalliques mises en vibration par un archet circulaire qu'une pédale fait mouvoir.

« Beaucoup d'amateurs connaissent l'*orchestrino*, confectionné à Moscou par M. Poulleau, et que son inventeur a fait entendre à Nantes. Cet instrument, qui a précédé le *trochléon*, se jouait comme un clavecin : il imitait le vio-

lon, la basse, le violoncelle, la viole d'amour et les orgues. M. Poulleau en a emporté le secret dans la tombe.

« Sans doute, la vielle, à laquelle on accorde plus d'ancienneté qu'au violon même, a fourni la première idée de l'*orchestrino;* car on sait qu'on joue de la vielle au moyen de touches et d'une roue-archet bien polie et frottée de colophane. Les touches étant pressées en-dessous du clavier par les doigts de la main gauche, pressent à leur tour l'une des cordes de la vielle et la portent sur la roue-archet, qui la fait résonner au grave ou à l'aigu, selon que l'action des touches lui enlève plus ou moins de sa longueur. L'autre corde, n'étant pas soumise à cette action, donne toujours la même note, qui est, pour l'ordinaire, la dominante, et forme ainsi une espèce d'accompagnement. On voit des joueurs de vielle gouverner leur manivelle avec tant d'art, qu'elle imite souvent la pureté de l'archet du violon de manière à exciter l'étonnement des musiciens exercés.

« Récemment, M. Eschembach, dans son *Eolodicon*, a imaginé, en trouvant le principe de sa découverte dans la harpe d'Eole et la guimbarde, de produire à volonté les vibrations sonores par un soufflet employé à faire vibrer, non des cordes tendues, mais des ressorts métalliques fixés par uneextrémité et libres de l'autre.

« M. Léonard Maëlzel, frère du célèbre inventeur du *Métronome*, a trouvé à Vienne *l'harmonie d'Orphée.* Cet instrument produit des sons flûtés, qui se prolongent aussi long-temps que le doigt ne quitte pas la touche, et qui peuvent être renforcés ou affaiblis à volonté.

« M. Mott, de Brighton, a fait connaître un instrument où les notes sont soutenues et qu'il appèle *Sostenante piano-forte.*

« En novembre 1821, M. Hackel a fait entendre à Vienne un i nstrumentqu'il nomme *Phys-harmonica :* il a huit octaves, imite les instrumens à vent, et est susceptible de toutes les modulations musicales [1].

(1) Nous pensons qu'il y a ici erreur de chiffres, et que M. Hackel n'a pas fait de *Phys-harmonica* qui eût plus de 6 octaves.

« Enfin, en 1822, M. l'abbé Grégoire Trentin a donné un instrument de son invention : *le violicimbalo*. Il a la forme d'un grand piano à queue, et est monté en cordes de boyau, lesquelles, accrochées tour à tour ou simultanément par les touches du clavier, sont mises en contact avec un archet cylindrique que le pied de l'exécutant fait tourner. Cet archet est garni de crins comme celui du violon; ces crins sont retenus, par leurs extrémités, dans un tissu de laine. Ce nouveau piano est de six octaves : il est peut-être le plus perfectionné parmi ceux du même genre; cependant il péche par la composition de l'archet qui lui donne des sons criards : il ne possède point l'archet sans suture de M. Poulleau, d'une composition dont ce dernier n'a pas révélé le secret avant de mourir, mais qui, si nous en jugeons par les effets, est remplacé, avec beaucoup de supériorité, par l'instrument que vient d'inventer M. Gama, facteur de pianos à Nantes.

« Toutes les découvertes que nous venons d'indiquer étaient connues de M. Gama; mais il n'en redoute pas la concurrence, parce qu'il en sait les inconvéniens. Dans quelques-unes, les cordes se rompent avec facilité ou se montent difficilement; les autres tiennent beaucoup trop de place ou causent une grande fatigue à l'exécutant. Il s'est donc bien gardé de les copier; toutefois, en homme instruit dans son art, il a profité des fautes de ses prédécesseurs pour les éviter.

« M. Gama donne à cet instrument le nom de *plectroeuphon*, πλησσω ευφωιος *archet harmonieux*. Aussi facile à toucher que le piano, il offre le précieux avantage de filer les sons, de les renforcer, et de les affaiblir à volonté et par gradation. En remplaçant à l'occasion un quatuor d'instrumens à cordes, il offrira bien autrement de ressources que le piano pour reproduire les partitions qu'il est impossible d'arranger, pour ce dernier, sans de nombreux changemens; au point que les intentions de l'auteur en deviennent méconnaissables. En outre, nous croyons que les chanteurs ne balanceront pas un instant à choisir le *plectroeuphon* pour accompagnateur : il soutiendra mieux la

voix que le piano, sans cependant la couvrir. Nous avons dit qu'il pouvait remplacer un quatuor d'instrumens à cordes; nous ajouterons qu'il rappèle les sons si agréables du medium du violoncelle et les sons graves de la basse, de manière à faire une illusion complète. On conçoit alors quelle expression ravissante il peut offrir dans les mouvemens lents, qu'il ne faut pas songer à obtenir du piano ordinaire. Mais il sera surtout recherché par les musiciens qui, privés d'orchestre et fatigués de ne pouvoir demander au piano que des notes frappées, l'abandonnaient la plupart du temps avec dépit, dans l'impossibilité de produire les effets des compositions dramatiques dans leurs accompagnemens. Avec l'instrument de M. Gama, il n'est plus besoin de ces *tremolo* et de ces batteries monotones pour remplacer les notes soutenues; car ces dernières notes sont rendues avec le même sentiment que sur les instrumens à cordes.

« M. Gama a fait beaucoup d'essais, et par conséquent beaucoup de dépenses pour parvenir aux résultats heureux qu'il présente aujourd'hui; mais, n'en doutons pas, il en trouvera le juste dédommagement dans les suffrages du public, et ses compatriotes ne seront sans doute pas les derniers à apprécier le mérite de son invention. Elle lui fait honneur, ainsi qu'à son fils; car ils y ont seuls travaillé à l'exclusion de tous ouvriers.

« M. Lupperger, que nous avons entendu sur le *plectroeuphon*, le touche avec un véritable talent. Nous savons qu'il l'étudie avec assiduité et avec tout le désir de prouver combien, sous des doigts habiles, cet instrument peut avoir de charmes et offrir de ressources. C'est ce que les amateurs seront bientôt à même d'apprécier.

« Nous n'avons pas parlé de sa construction : c'est un de ses moindres mérites; cependant, comme M. Gama est facteur à Nantes, et que l'exécution extérieure n'est pas à dédaigner dans un instrument destiné à orner nos salons, nous dirons que c'est un petit chef-d'œuvre d'ébénisterie.»

ANNONCES.

AVIS.

La place d'organiste de la paroisse de Gray (Haute-Saône), étant vacante, le maire de cette ville fait savoir qu'il sera ouvert à l'Hôtel-de-Ville, le 1er mai 1828, un concours pour déterminer le choix parmi les concurrens, qui devront justifier d'ailleurs de bonne vie et mœurs. Un traitement de 800 fr. est affecté à cette place, indépendamment d'un bon casuel. La ville offre beaucoup de ressources à un musicien qui pourrait professer plusieurs instrumens, et il y trouverait un grand nombre d'élèves.

— On demande, pour une ville agréable et qui a des communications faciles avec la capitale, un professeur de musique qui puisse enseigner le violon et la clarinette; on lui assurerait la place de chef de musique de la garde nationale.

S'adresser à M. Charles Laffillé, galerie Vivienne, n° 70, le matin de 8 à 9 heures, et le soir de 4 à 6 heures.

Trois romances détachées, mises en musique avec accompagnement de piano ou guitare, par Ch. Laffillé.

1° *Le Petit malheureux*, romance religieuse, avec une jolie gravure en taille-douce.

2° *Si tu m'aimais!* romance, avec gravure *idem*.

3° *L'Amour et l'Amitié*, romance avec lithographie.

A Paris, chez l'auteur, galerie Vivienne, n° 70, et au magasin de la *Lyre moderne*, rue Vivienne, n° 6.

— *Album lyrique* composé de douze romances et nocturnes avec vignettes, dédié à S. A. R. Madame, duchesse de Berry, par MM. Bruguière et Panseron. Paris, Aulagnier, rue de la Paix, n° 9, 1 vol. in-4° oblong.

Faire des romances et s'appeler ou Bruguière, ou Panseron, ou Amédée de Beauplan, ou Romagnesi, c'est commander au succès. Si tout ce qui sort de la plume de ces aimables troubadours n'est pas également bon, il y a toujours quelque chose de gracieux qui fait pardonner le reste. Dans l'album que nous annonçons, MM. Bruguière et Panseron n'ont pas abusé de la puissance de leur nom, et, comme on pourrait dire, n'ont pas escompté leur réputation : tout y est fait en conscience. L'*Orpheline*, romance, *Soyez heureux* et *Jeunes Bergerettes*, nocturnes de M. Panseron; la *Rose de Bagdad*, romance, et *Quand vient la nuit*, nocturne de M. Bruguière, sont des bagatelles charmantes qui survivront au moment qui les a fait naître.

— *Les Animaux chantans*, quatre canons à quatre voix égales, avec accompagnement de piano, suivis d'un quatuor. Prix : 8 francs, à Paris, chez tous les marchands de musique et de nouveautés.

Ces morceaux ne sont que des plaisanteries; mais ils remplissent bien leur but, qui est de faire rire. Rien de plus de bouffon que les canons du canard, du chat, de la poule et de l'âne. Ces morceaux sont tirés séparément sur un carton mince, et contenus dans un joli portefeuille.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

Ce n'est pas toujours dans des traités *ex-professo* qu'on rencontre les meilleures observations ou les faits les plus curieux sur l'histoire des arts ou des sciences : les livres les plus étrangers en apparence à ces matières nous révèlent quelquefois l'existence de documens qu'on chercherait vainement ailleurs, ou qui ne se présenteraient pas sous des formes aussi piquantes. D'ailleurs, quoiqu'il en puisse coûter à notre orgueil de faire cet aveu, l'esprit humain n'est point encyclopédique; il s'accommode mal de ces grands tableaux qui embrassent toutes les parties d'un art, et surtout d'un art si compliqué que la musique, d'un art susceptible de prendre tant de formes, et qui a été si différent de lui-même à différentes époques, non-seulement sous les rapports de la théorie et de la pratique, mais de son effet moral, et de la considération dont il a joui. Les livres qui traitent d'une époque, d'un pays, d'une ville, d'un ordre religieux, tous ceux enfin dont l'objet est spécial, circonscrit, et qui sont l'ouvrage d'hommes consciencieux, savans, ou doués d'un esprit original qui leur fait considérer les faits sous un aspect nouveau, sont donc des sources où l'on peut puiser des renseignemens précieux qui, rattachés ensuite à un plan général, passent dans l'histoire de l'art pour n'en plus sortir.

Ces réflexions me déterminent à parler ici, mais uniquement sous le rapport de l'histoire de la musique, d'un livret qui vient d'être publié, et qui se rapporte à des temps peu connus.

Les journaux n'ont point assez parlé de cet ouvrage, qui a pour titre : *Histoire des Français des divers états aux cinq derniers siècles*, par M. Amans-Alexis Monteil[1], ouvrage d'une érudition immense, écrit avec une bonhomie spirituelle,

(1) XIVe siècle, 2 vol. in 8°. Paris, Janet et Cotelle, libraires, rue Saint-André-des-Arcs, n° 55.

qui ajoute un grand charme à un objet fort intéressant par lui-même. Vingt années de la vie de M. Monteil ont été employées à recueillir les matériaux de ce grand travail. Ce qu'il a fallu de savoir, de patience et de sagacité, pour découvrir, dans la fange du moyen âge, tout ce que ce livre renferme d'instructif, est incroyable. Ce n'est point la forme sèche d'un récit historique que M. Monteil a adoptée; il a senti que pour peindre les mœurs de chaque siècle, il fallait qu'il employât les couleurs du temps, et rien ne lui a semblé plus propre à remplir cet objet que de mettre en scène des personnages de chaque époque. Au quatorzième siècle, les moines tenaient la première place dans la société en Europe, et surtout en France; c'est parmi eux que M. Monteil a choisi ses principaux personnages. Un commerce épistolaire entre un cordelier de Tours et un cordelier de Toulouse, amène d'une manière naturelle et piquante tout à la fois l'occasion de parler de tout ce qui concerne les mœurs, les usages, les sciences, les arts et la politique de ce siècle, où l'on voit déjà se préparer les révolutions qui, dans la suite, ont tant amélioré la condition des hommes.

En ce qui concerne la musique, je ne puis donner trop d'éloges à l'auteur de l'*Histoire des divers états*, pour l'exactitude de ses recherches. Il a consigné le résultat dans deux épîtres, dont l'une est intitulée : l'*Enfant de chœur*, et l'autre, l'*Organiste*. Je ne puis me refuser au plaisir de citer en entier le premier, qui révèle des faits curieux, ignorés en partie, même par les érudits en musique. C'est frère Jehan, de Tours, qui écrit à frère André de Toulouse.

L'ENFANT DE CHOEUR.

« Sauf l'honneur de l'ordre de Saint-François, j'ai un « cousin sergent [1]. C'est d'ailleurs un bon père de famille, « qui a donné un état à tous ses enfans, excepté au plus « jeune. Ce matin j'ai appris qu'il allait lui donner celui « de ménétrier. J'ai aussitôt couru chez lui et me suis

(1) Huissier.

« expliqué assez vertement sur son projet. Il m'a répondu, « la tête baissée, qu'il était fort pauvre, qu'il comptait sur « les profits considérables qui ne pourraient manquer à « son fils; et il me les a énumérés. Mais, lui ai-je dit, faites « donc entrer dans vos calculs le déshonneur; sachez que « les joueurs d'instrumens ne témoignent point en justice[1] : « les avez vous vus jamais en robe, en fourrure, en chape- « ron ? jamais[2]. Les avez-vous jamais vus le bonnet sur la « tête quand ils sont en fonctions ? jamais[3]. Faites entrer « encore dans vos calculs les pertes : si les joueurs vont « aux fêtes en plus grand nombre qu'on ne les a demandés, « ils perdent leurs gages[4]; faites-y entrer les dangers : qui « ne vous dira que les instrumens à vent, surtout les hauts « instrumens[5], les hautbois, affectent la poitrine ? Faites-y « entrer les difficultés: il n'y a aucun instrument à corde dont « l'apprentissage ne soit fort long; la trompette marine « même, cette longue caisse ou bierre, montée d'une seule « corde, n'est pas aisée à manier. Quant au rebec[6], les « sons doux et purs, qu'à force d'art les ménétriers tirent « aujourd'hui de leur archet vous étonnent, vous ra- « vissent; la harpe, la guitare veulent la plus grande dex- « térité de tous les doigts. Il n'y a pas jusqu'au tympanon à « deux baguettes, jusqu'au tambourin frappé des deux côtés

(1) « Ceulx sont vilains natres de quelconque lignage qu'ils soient... « Vilz menestriers... ne sont dignes de se entremettre de droict... » Chap. 137 d'une vieille coutume de Bretagne manuscrite.

(2) Aux miniatures des manuscrits de la Bibliothèque du Roi et de l'Arsenal, les ménétriers et joueurs d'instrumens sont tous représentés en longues chausses et en veste courte, à pli de corps.

(3) A la vérité quelques-uns ont, dans ces miniatures, le bonnet et même une plume sur le bonnet; mais ce n'est jamais lorsqu'ils font danser, ou qu'ils jouent de leurs instrumens dans les salles des palais ou des châteaux.

(4) Traité de la police, par Delamare, liv. 3, tit. 3, chap. 2.

(5) Les histoires du temps font mention de hauts et bas instrumens. L'ordonnance de Charles VI, de janvier 1386, rapportée dans l'histoire de Juvénal des Ursins, porte qu'il y aura six *haults menestriers* et trois *bas menestriers*.

(6) Le rebec était, comme on l'a vu dans la *Revue musicale*, le violon rustique.

« qui n'oblige à un long exercice. Ne vous le dissimulez pas, « il faudra à votre fils encore bien des années avant qu'il « puisse devenir un joueur médiocre. Ne vous laissez pas « non plus éblouir par la fortune des ménétriers de la cour. « Il y en a fort peu, et ce sont tous gens du plus grand talent, « qui n'en sont pas moins, je me trompe, qui sont plus « immédiatement soumis à l'autorité du roi des ménétriers « de France[1].

« Vous dites que votre fils à un goût invincible pour la « musique. Eh bien! que ne le faites-vous enfant de chœur? « Vous parlez de profits; c'est alors qu'il en aurait. Il re- « viendrait tous les jours à la maison les mains pleines de « pièces de monnaie, de chandelles, et d'autres distribu- « tions[2]; il serait houssé, fourré et aurait un joli chaperon « d'agneau blanc[3], les fondations obituaires, les testamens « ne cessent de mentionner les jeunes clercs[4], qui forment « les trois quarts de la musique de France[5]; et quant à l'au- « tre quart, composé de musiciens laïques, voulez-vous « m'en croire? presque tous sont pauvres, mourant de « faim[6]; et cela est juste, car ils ne chantent que les « louanges du Diable.

« Enfin, j'ai pris congé de lui en ces termes : sergent,

(1) Lettres-patentes du 24 avril 1407, contenant les statuts des ménestriers.

(2) Anciens statuts des chapitres au paragraphe *Distributiones cotidianæ*, entre autres ceux de Saint-Séverin de Bordeaux.

(3) Constitutions des trésorier, chanoines et collége de la Sainte-Chapelle du Palais. Paris, 1779, chap. *Maîtrise des enfans de chœur.*

(4) « *Item*. A chacun enfant de cuer 11 sols... » Compte des lois et ordonnances contenues au testament de feu bonne mémoire messire Jehan le seneschal, jadis chanoine de Laon, de l'année 1382. Ce manuscrit est en ma possession; j'ai aussi l'obituaire de Saint-Hippolyte, de Paris, et celui de Sainte-Croix, de Bordeaux, qui mentionnent des fondations en faveur des enfans de chœur.

(5) On ne peut évaluer à moins de mille le nombre des églises de France qui, au quatorzième siècle, avaient une musique, et à moins de dix le nombre des musiciens qu'entretenait chaque église. Les maîtrises étaient très anciennes, très bien dotées.

(6) Ordonnance de Saint-Louis, citée par Delamarre, *Traité de la Police*, liv. 3, titre des *Spectacles*, chap. *des Histrions.*

« suffit pour aujourd'hui à la première place vacante, allez « présenter votre fils ; mettez votre belle épée à poignée de « cuivre, et dites que vous êtes cousin du frère gardien. »

L'épître qui a pour titre l'*Organiste*, contient des notions fort exactes de l'état des connaissances musicales à la fin du quatorzième siècle, quoique présentées d'une manière abrégée, comme il convenait au cadre choisi par M. Monteil. Elle est terminée par un paragraphe qui fera sourire nos *dilettanti;* mais qui rappelle le langage qu'on a tenu dans tous les temps sur la musique à la mode. Le voici :

«.... Vous trouvez des personnes qui osent bien vous «demander si la musique des anciens était meilleure que «la nôtre ? Ah ! frère André ! qu'il est des hommes mal- « heureusement nés ! Pour eux la magnificence du déchant «n'existe pas. Pour eux n'existent pas les mélodieuses com- «positions d'Adam de la Halle et de Guillaume de Ma- « cheau, qu'on entendra encore avec transport dans mille « ans d'ici ; car nos plus fameux chantres ne cessent de « vous dire qu'il en sera de la musique actuelle comme « du vin dont ils boivent : *plus elle vieillira, plus on la trou-* « *vera bonne.* »

On voit que M. Monteil fait parler ses personnages comme ils auraient pu le faire réellement à l'époque qu'il a choisie. Le reste de son livre est rempli de détails intéressans sur l'usage de la musique dans toutes les circonstances de la vie civile. C'est ainsi que nous y voyons qu'il y avait au quatorzième siècle, à Paris, une *rue des Ménétriers*, où demeuraient tous les musiciens de profession, et qu'on y entendait de la musique en plein air, tous les jours à certaines heures marquées ; nous y apprenons aussi que le flutet et le tambourin étaient les instrumens dont on se servait pour les *petites danses*, que l'orgue était réservé pour les *grandes danses*, que l'heure des repas était annoncée dans les châteaux par le son des trompettes, etc. On y trouve aussi des renseignemens sur les cloches les plus renommées.

Les deux premiers volumes de l'*Histoire des Français* ne sont relatifs qu'au quatorzième siècle ; les siè-

cles suivans nous promettent une moisson de faits dont l'intérêt ne peut que s'accroître à mesure que l'art se perfectionne. Les quinzième et seizième, qu'on peut appeler les grands siècles de la musique, parce que cet art y a reçu toutes les formes scientifiques, ne peuvent manquer de fournir à M. Monteil l'occasion d'une foule de révélations curieuses. J'en rendrai compte, à mesure que les volumes paraîtront.

FÉTIS.

CORRESPONDANCE.

A M. Fétis, rédacteur de la *Revue musicale*.

J'ai lu dans votre journal deux articles de M. Blein sur la génération mélodique de la gamme chromatique et l'accord des instrumens, dans lesquels il prétend exprimer par des nombres rationnels les douze sons compris dans l'intervalle d'une octave, ce qui est tout-à-fait contraire aux principes de la comparaison des sons; aussi les résultats présentés par M. Blein sont-ils absolument faux, et ne pourraient, même avec quelques modifications, servir que dans le seul ton d'*ut*. En effet les douze sons chromatiques étant calculés d'après les nombres

1	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\sqrt{2}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{8}{5}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{16}{9}$	$\frac{15}{8}$	2
ut	*ut*♯	*re*	*re*♯	*mi*	*fa*	*fa*♯	*sol*	*sol*♯	*la*	*la*♯	*si*	*ut*

l'intervalle de *la* à *ut*♯ sera exprimé par le rapport $\frac{32}{25}$, qui diffère de $\frac{5}{4}$, valeur de la tierce majeure exacte de $\frac{128}{125}$, c'est-à-dire de près d'un quart de ton.

L'intervalle de *ut*♯ à *la*, exprimé par le rapport $\frac{75}{64}$, diffère en sens contraire de la tierce mineure exacte $\frac{6}{5}$ du même intervalle $\frac{128}{125}$; il y aurait donc près d'un ton de différence entre la tierce majeure *la ut*♯, et la tierce mineure *ut*♯ *mi*, ce qui serait tout-à-fait intolérable.

Il pouvait paraître étrange de voir figurer dans la série des douze sons chromatiques de la gamme exprimés en nombres rationnels, la quantité $\sqrt{2}$, lorsqu'on pouvait

prendre pour expression du *fa*♯ soit la tierce de *re* $\frac{45}{32}$, soit la sixte de *la* $\frac{25}{18}$, soit la sixte mineure de *si*♭ $\frac{64}{45}$, soit enfin la tierce mineure de *mi*♭ $\frac{36}{25}$. M. Blein se fonde, pour l'emploi de cette expression, sur une expérience décrite dans un Mémoire sur l'acoustique et la théorie des vibrations, et sur lequel l'académie des sciences a été invitée par l'auteur à faire un rapport, qu'il attend depuis quatre ans. Voici en quoi consiste cette expérience :

Si l'on fait résonner un plateau de verre ou de métal, et dont la forme soit celle d'un polygone régulier, il se manifeste deux sons dont le plus grave se développe d'une manière plus sensible lorsque le plateau est frappé vers sa circonférence, et le plus aigu lorsqu'on frappe le centre du plateau ; l'intervalle de ces deux sons varie suivant le nombre de côtés du plateau. Dans le plateau octogone c'est une sixte mineure *un peu forte;* dans l'hexagone cette sixte est *encore plus forte;* dans le pentagone elle devient une sixte majeure ; enfin dans le carré le son le plus grave étant représenté par 1, l'autre est exprimé par $\sqrt{2}$, c'est-à-dire qu'il existe entre ces deux sons un intervalle de *triton moyen;* or, je demande à M. Blein, qui a jugé à propos d'introduire dans la génération de la gamme l'intervalle produit par le plateau carré, pourquoi il a négligé cette *sixte mineure un peu forte*, et cette autre *sixte un peu plus forte*, que donnent l'hexagone et l'octogone ; je pense qu'il serait embarrassé de répondre à cette question. Il résulte de cet examen que les expériences de M. Blein sont purement géométriques et dépendent du rapport qui existe entre les rayons des cercles inscrits et circonscrits aux plateaux, et ne peuvent avoir aucune influence sur la génération de la gamme et la théorie des accords.

Je terminerai cette lettre par l'exposé de la génération de la gamme enharmonique, dans laquelle les résultats de M. Blein se reproduiront sous leur véritable point de vue ; ce sera, ce me semble, la meilleure manière d'en faire apprécier l'inexactitude.

Les huit sons dont se compose la gamme diatonique étant donnés par la réunion des trois accords parfaits *ut*

mi sol, *sol si re*, *fa la ut*, ont pour expression les quantités suivantes, indiquant leurs nombres de vibrations dans un temps donné, pendant lequel le son *ut* ne rendrait qu'une seule vibration.

1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2
ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*	*si*	*ut*

En comparant ensemble les divers sons dont se compose cette gamme construite au moyen des trois consonnances de l'accord parfait, savoir, la quinte, la tierce majeure et la tierce mineure, on s'aperçoit que la quinte et la tierce mineure sont susceptibles de deux expressions différentes, tandis que celle de la tierce majeure est toujours la même. En effet,

Les quintes *ut sol*, *sol re*, *la mi*, *mi si*, *fa ut*, ont pour expression le rapport $\frac{3}{2}$.

La quinte *re la* est exprimée par le rapport $\frac{40}{27}$, qui diffère du rapport $\frac{3}{2}$ de $\frac{81}{80}$.

Les tierces mineures *mi sol*, *la ut*, *si re*, ont pour expression $\frac{6}{5}$.

La tierce mineure *re fa* est exprimée par le rapport $\frac{32}{27}$, qui diffère du rapport $\frac{6}{5}$ de $\frac{81}{80}$.

Toutes les tierces majeures *ut mi*, *fa la*, *sol si*, sont exprimées par le rapport $\frac{5}{4}$.

Ce rapport $\frac{81}{80}$, indiquant l'intervalle de deux sons dont l'un produirait 81 vibrations pendant que l'autre en rendrait 80, s'appelle en musique un *coma majeur*; c'est l'expression de la tolérance accordée pour la justesse des intervalles. Si l'on veut modifier les différens sons de la gamme diatonique de manière à obtenir pour tous les sons dont elle se compose une gamme semblable à celle du ton d'*ut*, le moyen le plus naturel qui se présente est de calculer ces nouveaux sons sur l'intervalle de tierce majeure, le seul des trois intervalles consonnans qui ne soit susceptible que d'une seule expression, on aura par ce moyen :

fa♯ tierce majeure de *re* $= \frac{9}{8} \times \frac{5}{4} = \frac{45}{32}$
ut♯ tierce majeure de *la* $= \frac{5}{6} \times \frac{5}{4} = \frac{25}{24}$
sol♯ tierce majeure de *mi* $= \frac{5}{4} \times \frac{5}{4} = \frac{25}{16}$
re♯ tierce majeure de *si* $= \frac{15}{16} \times \frac{5}{4} = \frac{75}{64}$

la♯ tierce majeure de *fa*♯ $= \frac{45}{32} \times \frac{5}{4} = \frac{225}{128}$
mi♯ tierce majeure de *ut*♯ $= \frac{25}{24} \times \frac{5}{4} = \frac{125}{96}$
si♯ tierce majeure de *sol*♯ $= \frac{25}{16} \times \frac{5}{4} = \frac{125}{64}$
si♭ tierce majeure de *re* $= \frac{9}{4} : \frac{5}{4} = \frac{9}{5}$
mi♭ tierce majeure de *sol* $= \frac{3}{2} : \frac{5}{4} = \frac{6}{5}$
la♭ tierce majeure de *ut* $= 2 : \frac{5}{4} = \frac{8}{5}$
re♭ tierce majeure de *fa* $= \frac{4}{3} : \frac{5}{4} = \frac{16}{15}$
sol♭ tierce majeure de *si*♭ $= \frac{9}{5} : \frac{5}{4} = \frac{36}{25}$
ut♭ tierce majeure de *mi*♭ $= \frac{12}{5} : \frac{5}{4} = \frac{48}{25}$
fa♭ tierce majeure de *la*♭ $= \frac{8}{5} : \frac{5}{4} = \frac{32}{25}$

Ces expressions, rangées dans l'ordre d'élévation des sons qu'elles représentent, donneront la gamme enharmonique.

ut	*ut*♯	*re*♭	*re*	*re*♯	*mi*♭	*mi*	*fa*♭	*mi*♯	*fa*	*fa*♯	
1	$\frac{25}{24}$	$\frac{16}{15}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{75}{64}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{32}{25}$	$\frac{125}{96}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{45}{32}$	
sol♭	*sol*	*sol*♯	*la*♭	*la*	*la*♯	*si*♭	*si*	*ut*♭	*si*♯	*ut*	
$\frac{36}{25}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{25}{16}$	$\frac{8}{5}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{225}{128}$	$\frac{9}{5}$	$\frac{15}{8}$	$\frac{48}{25}$	$\frac{125}{64}$	2	

Tels sont les nombres qui indiquent exactement les rapports des sons composant la gamme enharmonique ; on pourrait, en continuant ces calculs, trouver une infinité d'autres valeurs qui correspondraient aux doubles dièzes, aux doubles bémols, etc. ; mais cela serait tout-à-fait inutile pour la pratique de la musique, dans laquelle on ne fait usage que des sons ci-dessus auxquels on peut toujours revenir par l'emploi des transitions enharmoniques.

On remarquera que les intervalles *ut*♯ *re*♭, *re*♯ *mi*♭, *mi*♯ *fa*, etc. sont tous exprimés par le même rapport $\frac{128}{125}$, ces intervalles équivalent environ à un cinquième de ton et s'appelle *coma enharmonique*.

On conçoit de quelle utilité serait pour l'étude de l'harmonie et de la composition un piano qui donnerait tous ces intervalles ; un seul exemple suffira pour en convaincre. On enseigne dans tous les traités que l'intervalle de sixte mineure *ut la*♭ est consonnant, et que celui de quinte augmentée *ut sol*♯, est dissonant, ce qui résulte

évidemment de la comparaison des nombres $\frac{8}{5}$ et $\frac{25}{16}$ qui les expriment, et cependant, sur les pianos ordinaires, ces deux intervalles étant confondus en un seul, il est impossible de se rendre raison de l'effet différent qu'ils produisent.

Le piano enharmonique serait beaucoup plus facile à accorder que le piano ordinaire, puisque les tierces majeures étant rigoureusement justes dans tous les tons, tous les intervalles ci-dessus seraient donnés par la suite des quintes et des tierces :

ut fa, ut sol, sol re, fa la, la mi, mi si, si fa♯, la ut♯, ut♯ sol♯, sol♯ re♯, re♯ la♯, ut♯ mi♯, mi♯ si♯, re si♭, si♭ mi♭, mi♭ la♭, la♭ re♭, si♭ sol♭, sol♭ ut♭, ut♭ fa♭.

Toutes les gammes diatoniques de la gamme enharmonique sont justes, mais elles ne sont pas toutes semblables, et se divisent en quatre classes correspondant aux intervalles ci-après :

	T on.	sec.	tierce	quarte	quinte	sixte	sept.	oct.
Tons de *fa♭, la♭, ut, mi*	1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2
ut♭, mi♭, sol, si	1	$\frac{10}{9}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2
sol♭, si♭, re, fa♯	1	$\frac{10}{9}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{40}{27}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{50}{27}$	2
re♭, fa, la, ut♯	1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{27}{20}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{27}{16}$	$\frac{15}{8}$	2

Lorsqu'on veut remplacer la gamme enharmonique par la gamme chromatique, c'est-à-dire exprimer par le même son les dièzes et les bémols correspondans, dont l'intervalle est exprimé par le rapport $\frac{128}{125}$, le moyen le plus simple consiste à accorder la série des douze intervalles de la gamme par demi-tons égaux : cette répartition d'erreur se nomme le tempérament. Il y a diverses manières de l'opérer, qui toutes ont leurs partisans, mais celle-ci offre l'avantage incontestable de moduler dans tous les tons, avec le même degré de justesse. Dans la gamme chromatique moyenne, les tierces majeures sont plus fortes, et les tierces mineures et les quintes plus faibles que dans la gamme enharmonique exacte. Les différens sons de cette gamme correspondent aux longueurs sui-

vantes d'une corde tendue divisée en 2000 parties égales et donnant l'*ut* naturel.

ut	2000	*sol*	1335
ut♯ ou *re*♭	1888	*sol*♯ ou *la*♭	1260
re —	1782	*la*	1189
re♯ ou *mi*♭	1682	*la*♯ ou *si*♭	1122
mi	1587	*si*	1059
fa	1498	*ut*	1000
fa♯ ou *sol*♭	1414		

La répartition des erreurs de cette gamme est telle, que quoique tous les intervalles soient altérés, à l'exception de l'octave, la différence avec un intervalle juste n'est jamais plus grande que le coma majeur $\frac{81}{80}$.

La manière la plus simple d'accorder une gamme moyenne consiste à partager l'octave de *la* à *la* en trois tierces majeures un peu fortes, mais parfaitement semblables entre elles, savoir :

la ut♯, *ut*♯ *mi*♯ ou *fa*♮, *fa la*,

après quoi l'on accorde toutes les autres notes par quintes un peu faibles.

la mi, *mi si*, *si fa*♯, *fa*♯ *ut*♯
ut♯ *sol*♯, *sol*♯ *re*♯, *re*♯ *la*♯, *la*♯ *mi*♯ ou *fa*♮
fa ut, *ut sol*, *sol re*, *re la*.

Les trois sons *ut*♯ *fa*♮ et *la* serviront de preuve, chacun à leur tour, de l'exactitude de l'accord.

J'ai l'honneur d'être, Monsieur, votre très humble serviteur,

E. Troupenas.

INVENTIONS ET PERFECTIONNEMENS D'INSTRUMENS.

CLARINETTE DE M. SIMIOT.

Nous avons dit, dans notre dernier numéro, que M. Simiot, facteur d'instrumens à vent, de Lyon, avait soumis à l'examen de l'académie des beaux-arts une nouvelle cla-

rinette à dix-neuf clefs; il résulte des renseignemens que nous avons pris, que cet instrument présente les perfectionnemens suivans :

1° Transposition du trou de *si* ♭ par une clef mécanique qui ouvre dessus, et qui présente l'avantage de faire disparaître un tuyau saillant dans l'intérieur de l'intrument, lequel divisait la colonne d'air insufflée; l'écoulement d'eau qui avait lieu par ce trou a disparu, et le *si* ♭ fixé dessus est devenu plus sonore qu'avant ce nouveau procédé.

2° Transposition du trou de *sol*, remplacé par une clef mécanique plus facile à faire mouvoir que le pouce destiné à boucher ce trou, d'après l'ancienne manière.

3° Clef mécanique pour faire le trille du *la* avec *si* ♭.

4° Charnière mécanique qui donne avec facilité le moyen de couler le *si* ♮ avec *ut* ♯, et, au grave, le *mi* ♮ avec *fa* ♯, ou même de faire le trille entre ces notes.

5° Charnière mécanique pour couler le *re* ♭ avec *mi* ♭, et au grave, *fa* ♯ avec *sol* ♯, ou même de faire le trille entre ces notes.

6° Autre disposition de la clef de *si* au grave, ou *fa* ♯ au clairon, au moyen de quoi les trilles de *mi* ♮ avec *fa* ♯, dans le ton de *re majeur*, et celui de *la* ♮ avec *si* ♮, dans le ton de *sol majeur*, sont devenus parfaitement justes, de faux ou même impratiquables qu'ils étaient par l'ancienne manière.

7° Clef de *si* ♮ au chalumeau, indispensable pour faire la trille avec *la* ♮.

8° Clef d'*ut* ♭ ou *si* ♮, pour faire le trille avec *si* ♭ ou *la* ♯.

Au nom de la section de composition musicale, M. Berton a fait, sur ces améliorations, le rapport suivant, dans la séance du samedi 1er décembre.

« Messieurs,

« M. Simiot, enhardi par l'honorable encouragement « que vous lui avez donné, lorsqu'en 1817 il vous fit en-« tendre son nouveau basson, vient de soumettre à l'exa-« men de votre section de musique le procédé imaginé « et exécuté par lui, tendant à corriger les imperfections

« signalées depuis long-temps par tous les professeurs, « dans la facture des clarinettes. Plusieurs facteurs de mé-« rite sont parvenus à faire quelques améliorations par-« tielles; mais M. Simiot nous paraît être le seul qui ait « véritablement le plus approché du but. Les améliora-« tions annoncées et détaillées dans le mémoire ci-joint « sont réelles, et l'examen que nous en avons fait nous a « convaincus de leur utilité.

« De plus, M. Simiot a fait une *clarinette-alto*; depuis « long-temps, la symphonie exécutée par des instrumens à « vent, et que l'on nomme vulgairement *musique d'har-« monie*, réclamait cette nature d'instrumens; car toute « pièce de musique composée de plusieurs voix, a toujours « besoin d'un intermédiaire entre les parties graves et les « parties aigues. La clarinette alto de M. Simiot nous a « semblé être très propre à remplir cette fonction.

« Nous avons l'honneur de proposer à l'académie de « vouloir bien accorder son approbation à notre rapport, « non-seulement comme une chose juste et honorable « pour M. Simiot, mais aussi sous les rapports de l'intérêt « de l'art. »

Signé Boieldieu, Catel, Cherubini, Lesueur,
H. Berton, rapporteur.

Le rapport est mis aux voix et adopté par l'académie.

Nous avons parlé, dans notre numéro du 9 août dernier, d'une expérience faite par M. Careyre, devant l'académie, dans sa séance du 4 du même mois, d'un *piano mélographe*, destiné à écrire la musiqne à mesure qu'on l'exécute, et nous nous sommes engagés à faire connaître le rapport qui serait fait à cette société savante sur cette invention; mais, jusqu'à ce jour, le rapport n'a point été fait.

Depuis lors, le 15 septembre, M. Baudouin a lu à l'académie un mémoire, accompagné de dessins, sur un autre *piano mélographe*, dont il est inventeur. Sur l'observation que le jugement de ce procédé exigerait le concours de quelques membres de l'académie des sciences avec ceux de la section de musique, la discussion est ajournée.

VARIÉTÉS.

Nous tirons d'un almanach de spectacles italien les détails suivans sur les chanteurs Lablache et Davide. On sait que tous les suffrages se réunissent en faveur du premier; il n'en est pas de même du second; si son talent trouve des admirateurs, il a été aussi l'objet de critiques amères. Tous les deux parcourent une brillante carrière.

Louis Lablache est né à Naples, en 1795. On a dit qu'il était originaire de Marseille; mais il paraît certain que ses parens étaient fixés en Italie depuis long-temps. Il fut dès son enfance destiné à la musique, et entra au conservatoire de Naples. Il se fit surtout remarquer par une merveilleuse facilité pour apprendre, et il en donna une preuve trop curieuse pour ne pas être rapportée.

Il était question de faire exécuter une grande symphonie par les élèves du conservatoire de Naples; mais on n'avait pas un nombre suffisant de joueurs de contrebasses. On pensa, non à en faire venir un du dehors, mais à le remplacer, seulement pour la symétrie, à laquelle il paraissait qu'on tenait beaucoup, par un élève qui, se tenant derrière une contrebasse, ferait semblant de jouer, tandis qu'il lui serait réellement interdit de pousser une seule fois l'archet. On jeta à cet effet les yeux sur Lablache, élève des classes de chant, dont la grande taille pouvait produire plus d'illusion. Le jour de l'exécution définitive arrivé, quels sont et l'étonnement de tous les symphonistes qui étaient dans le secret de l'école, et l'effroi du pauvre compositeur en voyant que Lablache ne faisait pas semblant de jouer de la contrebasse, mais qu'il poussait et tirait l'archet en conscience. La surprise redoubla quand on s'aperçut que tout allait au mieux, et que le symphoniste improvisé s'acquittait de sa partie tout aussi bien que les autres. Depuis le moment où il avait été désigné pour l'emploi de mannequin, il avait

travaillé jour et nuit en secret à se familiariser avec le doigté de la contrebasse et le maniement de l'archet, et était ainsi parvenu en fort peu de temps à se rendre utile. La fatigue que lui avait occasionné cet exercice violent, et les efforts qu'il avait faits, lui causèrent une maladie longue et douloureuse, qui, heureusement, le dégoûta de la musique instrumentale, et le décida à s'adonner aux études de chant.

Son premier début, comme chanteur dramatique, eût lieu au petit théâtre *San-Carlino*, à Naples, dans quelques farces où il jouait toujours le personnage appelé *Buffo Napoletano*. De là, il passa au théâtre de Messine où il jeta les fondemens de sa réputation dans *Le Trame deluse*, et dans *gli Sposi in Cimento*. Ce fut dans cette ville qu'il épousa *Thérèse Pinotti*, cantatrice habile, dont il a eu plusieurs enfans. Après avoir quitté Messine, il passa à Palerme, où il chanta alternativement aux théâtres S. Ferdinando et Carolino. Dans l'automne de 1821, le succès qu'il a obtenu à la Scala, à Milan, dans les opéras de *la Sciocca per astuzia* et dans *Elisa e Claudio*, l'a signalé à l'Italie comme sa meilleure basse chantante. Rome, Naples, Milan et Vienne ont entendu Lablache à diverses époques, et ont payé un juste tribut d'éloges et d'applaudissemens à son talent. L'empereur d'Autriche l'a nommé l'un des membres de la chapelle Palatine, et les habitans de Vienne ont fait frapper une médaille en son honneur.

Lablache, qui est dans la plénitude de ses moyens, possède une voix de basse grave, étendue et souple. Comme chanteur et comme acteur, il excelle également dans le genre bouffe et dans le sérieux. Il chante presque toujours la musique de Rossini et de ses imitateurs, quoique son goût le porte vers celle de Cimarosa, de Paisiello et des anciens compositeurs napolitains. Il est excellent musicien, et compose même avec facilité. Il a donné une preuve de sa facilité à écrire, lorsque le marquis don Gregorio, de la famille des princes de Squilace, s'étant chargé de mettre en musique l'opéra *Casa da Vendere*, et étant tombé malade avant d'avoir écrit sa partition, fut obligé de re-

mettre les brouillons informes de ses idées à Lablache, qui écrivit l'ouvrage en quelques jours.

Les rôles qui ont fait le plus d'honneur à ce chanteur sont ceux de *Figaro*, dans le Barbier de Séville, de *don Magnifico*, dans la Cenerentola, de *Maometto I*, d'*Assur*, etc. Il joue et chante aussi supérieurement dans *Il Matrimonio segreto*, dans *Il Socrate immaginario*, de Paisiello, et dans *la Serva Padrona* du même auteur.

Aux qualités d'artiste distingué, Lablache joint celles d'honnête homme, de bon père et de bon époux; il jouit de l'estime de tous ceux qui l'ont connu et qui ont des relations particulières avec lui.

— Jean Davide est né à Bergame, en 1790. Son père, dont le nom est justement célèbre en Italie, et même dans toute l'Europe, le destinait ainsi que lui à la carrière théâtrale, et semblait lui avoir transmis avec l'existence les plus heureuses dispositions pour l'art du chant. Il paraît toutefois que des folies de jeunesse le forcèrent à l'envoyer dans le Levant; là, Jean Davide se livra à l'étude, et le succès couronna ses efforts. C'est à Venise, sur le grand théâtre de la Fenice, qu'il chanta pour la première fois. Il fut ensuite engagé par le directeur Barbaja pour le théâtre de Vienne. Il demeura long-temps dans cette capitale, où il se fit une brillante réputation dans *Mosè*, la *Zelmira* et dans plusieurs autres beaux ouvrages. La fatigue d'un service pénible et la rigueur d'un climat si différent de celui d'Italie, altérèrent sa santé et l'obligèrent à quitter Vienne. Il revint à Venise avec Crivelli, auquel Barbaja le céda, moyennant une somme de 7,000 fr., l'engagement de Davide avec lui n'étant pas entièrement terminé.

Ce chanteur, doué par la nature de beaucoup de moyens, se contente d'étourdir la foule par des tours de force. Il abuse d'une facilité qui, mieux dirigée, aurait pu lui assurer un beau nom dans les fastes du théâtre. Les difficultés qu'il exécute appartiennent plutôt à un instrument qu'à la voix. Sans doute ce qu'il fait est prodigieux ; aucun autre que lui, peut-être, ne pourrait même le tenter; mais jamais il ne touche le cœur, jamais il n'excite la moindre

émotion. Il est impossible d'être moins acteur que lui, dans les momens les plus passionnés, il demeure immobile, il n'est sur la scène que pour chanter. On le voit se balancer, battre la mesure avec les épaules et les bras, remuer la tête, etc., etc. On pourrait encore l'accuser des erreurs les plus grossières dans les paroles, erreurs qui semblent dénoter une profonde ignorance, si ce n'était une bien légère faute, aujourd'hui que la poésie dramatique n'est plus considérée que comme une chose insignifiante par elle-même, destinée seulement à recevoir les *notes* du compositeur. Quoique disent les enthousiastes de Davide, il ne pourra jamais compter au nombre de ses admirateurs ceux qui vont au théâtre, non-seulement pour entendre chanter, mais aussi pour voir, pour sentir, pour être émus.

NOUVELLES DE PARIS.

INSTITUTION ROYALE DE MUSIQUE RELIGIEUSE.

PREMIER EXERCICE.

L'*ode de Dryden*, ou le *Banquet d'Alexandre*, musique d'Hændel, vient d'être exécutée par les élèves de M. Choron, avec un ensemble qui fait honneur aux principes établis par cet habile professeur. Ce magnifique ouvrage a été entendu et écouté du commencement à la fin dans un religieux silence, et universellement applaudi par tout ce que l'art offre de plus distingué, soit en professeurs, soit en amateurs. Les suffrages ont été unanimes et énergiques tout à la fois. Qui pénétrera les secrets d'une si vaste composition? qui osera s'introduire dans l'arche sainte pour en expliquer les mystères? *Procul este profani!* Pour juger un tel monument, dix séances ne seraient pas suffisantes. Ce ne serait même pas assez qu'une grande instruction et

l'habitude de l'analyse pour remplir une si haute tâche avec quelque utilité. Il ne faut donc pas recourir à un esprit étranger; c'est l'œuvre même qu'il faut d'abord bien consulter; il faut bien comprendre comment l'auteur l'a fondé, ne jamais lui prêter un autre langage que celui qu'il préfère. Alors de cet œuvre étonnant jailliront des flots de lumière dont l'art s'éclairera pour jamais. C'est par cet unique moyen que l'observateur obtiendra le fruit de ses méditations et le prix de son amour pour un art que le ciel a mis sur la terre comme un lénitif consolateur des humaines misères.

Quoiqu'Hændel écrive, c'est toujours le géant des musiciens, c'est toujours Homère. Ses œuvres sont innombrables, et presque tous ont triomphé du temps. Il a, jusqu'à plus de quatre-vingts ans, conservé intact son génie et son talent; il n'a jamais dévié de la noble route qu'il s'était tracée; des *concetti*, *des mignardises*, *de la mode*, jamais. Il semble que Haydn, Mozart, Cherubini, Beethoven et quelques autres privilégiés se soient donné le mot d'ordre avec lui à ce sujet. *Gaudeant bene nati!*

Je termine ce petit article par les trois morceaux qui ont préludé à la cantate; savoir, le *Splendite*, de Mozart, mêlé de solos bien exécutés et bien nuancés; ensuite le beau duo *Lauda Sion*, de Cherubini, chanté par deux voix angéliques; et enfin le *Laudate*, de Rolle. Il est également juste de proclamer hautement les brillantes voix de ténor et de basse [1], de distinguer encore les *soprani* [2], et enfin le riche et magique ensemble que produisent les masses d'harmonie dans leurs développemens et dans leurs effets. Par les applaudissemens généraux et sincères qui ont couronné cette première séance, M. Choron a dû juger que la reconnaissance publique sait apprécier le vrai mérite.

P. PORRO.

(1) MM. Vartel et de Villers.
(2) Mlles Tardieu et Krombé.

CONCERTS

DE Mme STOCKHAUSEN, DE M. MENGAL, DE M. HERZ, ET DE MM. BOHRER FRÈRES.

On peut considérer les concerts multipliés qu'on entend à Paris chaque hiver sous deux rapports principaux : d'abord sous celui du talent des exécutans ; ensuite sous celui du choix de la musique. Si la critique et l'éloge se balancent en ce qui concerne le premier objet, il n'en est pas de même du second. Le système des petites dimensions se développe chaque jour davantage : à la majestueuse symphonie a succédé, dans beaucoup de soirées, le modeste quatuor ; le piano tient souvent lieu d'orchestre ; le concerto a disparu devant la fantaisie ou le rondo, et l'insipide air varié se reproduit plusieurs fois dans la même soirée. Plus de Gluck, plus de Mozart, plus de Paisiello, plus de Cimarosa, plus de Chérubini parmi les auteurs de morceaux de chant qu'on nous donne ; un seul homme en fait tous les frais. Cet homme se distingue à la vérité par son génie ; mais toujours le même ton, toujours les mêmes formes, toujours les mêmes chants qu'on reproduit encore comme thèmes de morceaux de musique instrumentale !

Encore si l'on cherchait à varier un peu cette uniformité en puisant dans toutes les compositions de ce maître ; mais non : l'intrépide amateur qui ose affronter toutes les soirées de musique est exposé à entendre trente ou quarante fois dans l'hiver le même air, le même duo, la même romance ou le même nocturne. Aussi, malgré la bonne contenance affectée de la plupart de nos *dilettanti*, l'ennui se peint-il sur leur visage. En vain s'en prennent-ils aux exécutans (qui ne sont pas toujours irréprochables, j'en conviens) ; en vain cherchent-ils à dissimuler le mal qui les oppresse ; ce mal réel, la satiété, les poursuit sans cesse, et ne leur laisse pas même l'espoir de changer de

condition. Chez eux les ressorts de la sensation sont relâchés; l'excessif usage de cette musique, naguère leur idole, en les dégoûtant de toute autre musique, a émoussé leurs sens, et les a rendus tout à la fois inhabiles à en apprécier d'autre, et incapables de continuer à n'entendre que celle-là. C'est une génération morte pour la musique.

Mais nous! nous qui sommes leurs victimes, que nous est-il réservé? Fontenelle s'écriait : *Sonate, que me veux-tu?* Nous dirions volontiers : *Sonate, où es-tu?* Je l'ai dit quelque part, l'art ne périra pas ; mais je crains que nous ne soyons à l'entrée d'une période de langueur dont il est difficile d'assigner la fin. Mais laissons ces tristes réflexions, et venons à ces concerts qui les ont fait naître.

Le joli talent de madame Stockhausen, soutenu de celui de tous les artistes qui l'environnaient, n'avait pas été suffisamment prôné pour attirer une nombreuse assemblée à la soirée qu'elle a donnée à la salle Cléry. Cependant cette aimable cantatrice a déployé assez de talent dans cette soirée pour inspirer des regrets à ceux qui n'y ont point assisté. Dans le duo de la *Donna del Lago,* qu'elle a chanté avec M. Dommange, elle a approché de la perfection; elle a aussi fort bien chanté un air insignifiant de *Soliva,* et surtout des airs suisses dont elle possède bien la tradition. Moins heureuse dans le grand air de *Moïse*, elle a été inférieure à mademoiselle Cinti, qui cependant n'y était pas irréprochable. Il est remarquable que ce beau morceau n'a pas été compris jusqu'ici par les cantatrices qui s'y sont hasardées. A l'égard de madame Stockhausen, je crois qu'il demande une énergie que ses moyens ne lui permettent pas de donner.

La partie instrumentale du concert de Mme Stockhausen se composait d'un solo de cor, qui a été fort bien exécuté par M. Mengal, d'un rondo pour le piano, dans lequel Mme Hérault, qui s'est déjà fait connaître par quelques compositions agréables, a montré un talent réel de la plus belle école, et d'une fantaisie pour piano, hautbois et violoncelle, sur des thèmes de Moïse, exécutée par la même dame et MM. Vogt et Baudiot. Ce morceau a été fort ap-

plaudi. M. Stockhausen a joué aussi deux morceaux sur la harpe; pourquoi faut-il que j'aie à parler de M. Stockhausen? C'est, dit-on, un bon professeur, et c'est de plus un honnête homme; mais il a grand tort de jouer de la harpe en public, car il n'en joue pas bien.

— La soirée musicale de M. Mengal, qui a suivi celle de Mme Stockhausen, et qui s'est donnée dans les salons de M. Dietz [1], avait réuni la plus brillante société. Le bénéficiaire s'est distingué, dans une fantaisie pour le cor, de la plus grande difficulté, dans un duo pour harpe et cor, qu'il a joué avec M. Jacqmain, et dans l'accompagnement de la jolie romance de M. Panseron, qui a pour titre : *le Cor*. M. Guebauer a joué, avec une grande netteté et le plus beau son, une fantaisie sur des thèmes du *Freischutz*. M. Camille Petit, qui s'est fait entendre dans un rondo et dans une fantaisie, est un très habile pianiste. Son jeu est d'une grande précision; ses grandes mains lui permettent d'embrasser une partie du clavier et de lier son jeu. Je crois qu'il a eu tort de jouer deux morceaux de suite sans intermédiaire; il en est résulté de la monotonie.

Les débuts de M. Tilmant avaient promis un violoniste habile; il ne justifie pas aujourd'hui les espérances qu'il avait données. Il n'a été que médiocre dans le rondo qu'il a joué dans cette soirée. A propos de violons, à quoi pensaient donc les artistes qui composaient le quatuor d'accompagnement du solo de cor, et de celui de violon. Il est impossible de jouer avec plus de négligence : disons le mot; il est impossible de jouer plus mal. Ces messieurs devraient se souvenir que s'il n'y a pas de gloire à acquérir dans un accompagnement soigné, il y a du plaisir à donner et à recevoir.

On a entendu avec un nouveau plaisir Mme Stockhausen dans cette soirée : elle y a redit avec M. Dommange le duo de la *Donna del Lago*, et un air avec accompagnement de harpe. Des romances de M. Romagnesi ont terminé le concert, dont l'exécution générale a été plus satisfaisante

(1) Rue Neuve-Saint-Augustin, n. 23.

qu'elle ne l'est ordinairement dans ces sortes de réunions hétérogènes. — La fête de Noël, en faisant fermer tous les théâtres, ne laissait que deux concerts pour dédommagement; l'un donné par M. Herz jeune au théâtre de Madame, l'autre par MM. Bohrer frères à l'Opéra.

Comme il arrive fort souvent, le programme du premier a été peu respecté quant à l'ordre des morceaux. Mais pourvu qu'on entende des artistes comme MM. Herz, Lafont, Pixis, Lizt et Schot, peu importe l'ordre dans lequel ils se présentent. M. Henri Herz a fait des prodiges d'adresse et de légèreté dans son concerto et dans ses autres morceaux. Ses variations pour piano et violon obligé sur la marche de Moïse ont eu un succès d'enthousiasme. Il est impossible d'avoir un jeu plus fini et plus brillant que celui de MM. Lafont et Herz dans ces variations. Le morceau pour piano à huit mains est d'un bel effet : en nommant MM. Herz frères, Pixis et Lizt, je n'ai pas besoin de dire qu'il a été bien exécuté. Quant au solo de clarinette joué par M. Schot, j'ai déjà eu occasion de vanter le beau talent de cet artiste, dont le jeu rappelle celui de son maître Baermann.

Le trio de *Ricciardo* était destiné à être chanté médiocrement deux fois dans la même soirée, l'une à l'Opéra, l'autre au théâtre de Madame, par Mmes Schutz, Marinoni et M. Dommange. La suppression du chœur de femmes, si joli, qui interrompt ce trio, a beaucoup nui à son effet aux deux concerts. En général, le chant a été faible au concert de M. Herz. N'étant arrivé dans la salle qu'après l'ouverture d'Obéron, je ne puis en parler; elle paraissait n'avoir fait sur quelques amateurs que l'effet d'un morceau bizarre. Quant à celle du jeune Henri, il semble qu'on soit décidé à en dégoûter le public, car on la joue partout : la veille encore elle avait été exécutée à l'Odéon.

La fatigue d'un service accablant, tant à l'Opéra qu'à la chapelle, sous lequel succombent la plupart des artistes, ne permet pas d'être sévère, ni d'insister sur la médiocrité de l'exécution dans le concert de M. Bohrer. Je ne parlerai donc que de ces deux artistes étrangers. Tout

en rendant justice à leur talent comme exécutans, je ne puis m'empêcher de leur faire remarquer que s'ils manquent souvent l'effet sur lequel ils comptent, ils ne doivent s'en prendre qu'au choix de leur musique. Le concerto de MM. A. Bohrer est un labyrinthe de traits dans lequel on n'aperçoit qu'un plan défectueux, que des idées communes déparent encore. Mais qu'a-t-on prétendu faire dans cette prière de Moïse à cinq basses? Avec un semblable appareil de moyens, il faut produire une augmentation d'effet; cependant il n'est personne qui n'ait désiré d'entendre ce beau chant seul et avec son accompagnement accoutumé, au lieu d'un morceau prétentieux. Mais ce n'est rien encore que cela en comparaison du duo de violon et basse. Ah! messieurs Bohrer! vous qui êtes Allemands! vous qui aimez la musique de Beethoven, et qui la jouez bien, pouvez-vous descendre à de pareilles choses? J'avoue que j'ai été la dupe du charlatanisme de ce morceau, et que j'ai cru qu'à la suite de ces phrases incohérentes le morceau commencerait; mais il n'en a rien été, et le tout s'est terminé par une mystification. Quand on a un talent réel, il faut se respecter davantage.

Mme Pisaroni était dans un mauvais jour, et n'a pas aussi bien chanté l'air de l'*Italiana* que de coutume.

— *Don Juan*, opéra de Mozart, arrangé pour la scène française par M. Castil-Blaze, a obtenu beaucoup de succès à l'Odéon, le 24 de ce mois, quoique les acteurs eussent peu d'assurance, et que l'exécution ait été bien faible. J'attendrai que deux ou trois représentations aient donné à chacun plus d'habitude de son rôle pour rendre compte de l'effet de cette pièce. Je ne puis cependant me décider à retarder les éloges qu'on doit à Duprez pour la manière distinguée dont il a chanté son air. J'engage Mme Schutz à chanter plus vite le rondo *batti, batti;* du mouvement dont elle le prend, cet air est dénaturé. Me trompé-je? Je crois être certain qu'il y a des contrebasses sous les traits du violoncelle dans l'allégro de cet air, et cependant elles n'ont pas joué.

FÉTIS.

— M. Boieldieu, que le soin de sa santé oblige à passer la plus grande partie de l'année à la campagne, sollicitait depuis long-temps sa retraite de la place de professeur de composition à l'École royale de musique; M. le vicomte de Larochefoucault vient de la lui accorder, avec la pension à laquelle il a droit après trente ans de service.

— M[lle] Sontag est arrivée à Paris; elle débutera le premier janvier prochain par le rôle de *Desdemona* dans *Otello;* les ouvrages qu'elle jouera ensuite sont : 1° *le Barbier;* 2° *la Donna del Lago;* 3° *la Cenerentola.*

ANNONCES.

BIOGRAPHIE.

Burney (Charles), docteur en musique, est né à Shrewsbury, dans le mois d'avril 1726. Les premiers élémens de son art lui furent enseignés par un organiste de la cathédrale de Chester, nommé Baker. Son beau-frère, maître de musique à Shrewsbury, lui donna ensuite des leçons de basse chiffrée. A l'âge de dix-huit ans, il fut envoyé à Londres, et placé sous la direction du docteur Arne. A peine avait-il achevé ses études près de ce célèbre compositeur, qu'il fut nommé organiste de l'église de Saint-Denis *in Fenchurch-Street*. Il entra aussi, comme instrumentiste, au théâtre de Drury-Lane, pour lequel il écrivit, en 1751, un petit opéra-comique intitulé *Robin-Hood* qui n'obtint pas de succès. Dans l'année suivante, il composa pour le même théâtre la pantomime de la Reine Mab (*Queen Mab*), qui fut mieux accueillie; mais Burney ne retirait de tout cela que peu d'argent, et ses moyens d'existence étaient si peu assurés qu'il fut obligé de quitter Londres, et d'accepter une place d'organiste à Lynn, dans le comté de Norfolk.

Il passa neuf années dans ce lieu, et y conçut le plan d'une Histoire générale de la musique, pour laquelle il fit des études, et rassembla des matériaux. Ses devoirs, comme organiste, ne l'empêchaient pas de faire quelquefois à Londres des voyages pour y faire graver ses ouvrages. Enfin les sollicitations de ses amis le ramenèrent dans cette ville, où il se fixa. Il y fit imprimer en 1766 plusieurs concertos pour le piano, et composa pour le théâtre de Drury-Lane un divertissement intitulé : *The cunning man* (l'Homme adroit), qu'il avait traduit du Devin du village de J.J. Rousseau. Cet ouvrage ne réussit pas, quoique la musique fût, dit-on, fort jolie. Ce fut vers le même temps que l'université d'Oxford lui conféra le grade de docteur en musique. En 1770, il fit un voyage en France et en Italie, dans le but de recueillir des matériaux pour son Histoire de la mu-

sique. De retour en Angleterre, il y publia, en 1771, le journal de son voyage. L'année suivante il parcourut l'Allemagne, les Pays-Bas et la Hollande, sous le même point de vue, et il fit également paraître, en 1773, le résultat des observations faites dans ce second voyage.

Dès l'arrivée de Burney sur le continent, le plan de l'ouvrage qu'il projetait était arrêté, et s'il y fit quelques légers changemens, ils lui furent suggérés plutôt par des circonstances particulières que par des observations profondes qui auraient motivé ces modifications. C'est sans doute à cette cause qu'il faut attribuer la marche un peu superficielle qu'on remarque dans le Journal du docteur Burney. Il s'était fait un cadre, et ne cherchait que ce qui pouvait y entrer, au lieu de s'être proposé de l'agrandir, si quelque découverte inattendue venait lui révéler des faits dont ses lectures précédentes n'avaient pu lui donner l'idée. Aussi le voit-on passer à côté de monumens curieux existant dans nos bibliothèques, sans les apercevoir. Je citerai à cet égard la musique du moyen âge et antérieure au quinzième siècle, qu'il n'a fait qu'entrevoir. L'avantage le plus réel qu'il tira de ses voyages, fut de rassembler une belle collection de livres anciens et de manuscrits relatifs à son art, lesquels deviennent chaque jour plus rares. Quoi qu'il en soit, le moment de mettre son projet à exécution était arrivé, et il se livra à la rédaction de son livre, qui l'occupa pendant quatorze années. Le premier volume, intitulé : *A général History of Music*, parut en 1776. Il contient l'histoire de la musique chez les peuples de l'antiquité, jusqu'à la naissance de Jésus-Christ. Le second, publié en 1782, traite de la musique, depuis le commencement de l'ère chrétienne jusqu'au milieu du seizième siècle. Le troisième, qui fut imprimé cinq ans après, contient l'histoire de la musique en Angleterre, en Italie, en France, en Allemagne, en Espagne et dans les Pays-Bas. Enfin, le quatrième volume, sorti de la presse en 1788, comprend l'histoire de la musique dramatique depuis sa naissance jusqu'à la fin du dix-huitième siècle.

Dans le temps où paraissait le livre de Burney, Hawkins,

autre écrivain anglais, en publiait un sur le même sujet, en cinq volumes in-4°; mais ces deux ouvrages eurent un sort bien différent. Celui de Hawkins, déprécié à son apparition par tous les journaux littéraires, n'eut aucun succès. Celui de Burney, au contraire, pour lequel les princes, les grands, les savans et les artistes avaient souscrit, fut prôné dans toute l'Europe; et telle fut la faveur qui l'accueillit, que la lenteur de sa publication ne nuisit point à son succès. Convenons-en, il y eut, dans cette différence de destinée des deux livres, un nouvel exemple des caprices de la fortune et de l'injustice qui préside souvent aux jugemens humains. Bien supérieur à l'histoire de Hawkins, sous le rapport du plan, l'ouvrage de Burney lui cède quelquefois pour les détails, et n'est pas exempt de reproches à d'autres égards. J'ai dit la cause de ses défauts en parlant des voyages de l'auteur. Toutefois, les choses estimables qu'on y trouve ont consolidé sa réputation. Plusieurs ouvrages, qu'on a publiés depuis sur le même sujet, ne sont guère que des copies de celui de Burney, en tout ou en partie. (*Voyez* Busby, Forkel et la Nouvelle Encyclopédie anglaise.)

Après les grandes fêtes musicales données à l'abbaye de Westminster, en 1784 et 1785, en commémoration de Haendel, le docteur Burney fut chargé d'en publier la description, accompagnée d'une notice sur ce musicien célèbre; elle parut à Londres, en un vol. in-folio. Il est aussi l'auteur d'une vie de Métastase et de quelques autres ouvrages littéraires.

Le docteur Burney habita pendant plusieurs années la maison de Newton, *St.-Martin's street*, *Leicester-fields*; mais ayant été nommé organiste de l'hôpital de Chelsea en 1790, il eut dans cet hôpital un logement qu'il occupa pendant les vingt-quatre dernières années de sa vie. Il est mort en 1814, âgé de quatre-vingt-huit ans. Les hommes les plus distingués de l'Angleterre assistèrent à ses funérailles.

Recommandable par ses talens et son savoir, Burney ne l'était pas moins par l'amabilité de son caractère et ses vertus sociales : aussi était-il généralement aimé de ceux

qui avaient eu des relations avec lui. Il avait été marié deux fois, et avait eu huit enfans, parmi lesquels on remarque, 1° Charles Burney de Greenwich, l'un des plus savans hellénistes de l'Angleterre; 2° le capitaine Burney, qui a fait le tour du monde avec le capitaine Cook, et qui a publié une Histoire des découvertes maritimes, ouvrage fort estimé; 3° Miss Burney; depuis, madame d'Arblay, auteur des romans d'*Évelina,* de *Cécilia,* de *Camilla,* et de quelques autres, qui ont eu beaucoup de succès. La riche bibliothèque du docteur Burney a été vendue à l'encan en 1815, et le catalogue, qui présente des objets d'un haut intérêt, a été imprimé.

Il ne me reste plus qu'à donner quelques détails sur ses écrits et ses compositions. On lui doit : I. *Plan of a public music School.* (Plan d'une école publique de musique), Londres, 1767. II. *Translation of sign. Tartini's Letter to sign. Lombardini published as an important Lesson to performers on the violin.* (Traduction d'une lettre de Tartini à Lombardini, publiée comme un avis important à ceux qui jouent du violon), Londres 1771, in-4°. III. *The present state of Music in France and Italy, or the Journal of a tourt krough those countries, undertaken to collect materials for a general history of music* (L'état actuel de la musique en France et en Italie, ou Journal d'un voyage entrepris dans ces contrées pour rassembler les matériaux d'une histoire générale de la musique), Londres, 1771, in-8°. Il parut une deuxième édition de ce voyage en 1773, Londres, in-8°. IV. *The present state of music in Germany, the Netherland, and United-Provinces, or the Journal,* etc. Londres, 1773, 2 vol. in-8°. deuxième édition, Londres, 1775, 2 vol. in-8°. Ce journal du Voyage en Allemagne, en Hollande et dans les Pays-Bas, est fait sur le même plan que celui du Voyage en France. Ebeling a traduit en allemand le premier Voyage de Burney sous ce titre : *Tagebuch einer Musikalischen reise durch Frankreich und Italien,* etc., Hambourg, 1772, in-8°. Les deuxième et troisième volumes, contenant les Voyages en Allemagne et en Hollande, ont été traduits par Bode, et publiés à Hambourg, en 1773. J. W. Lustig, organiste à

Groningue, en a donné une excellente traduction hollandaise avec des notes intéressantes : elle est intitulée : *Ryk Gestoffeerd Geschiedverhaal van der eigenlicken Staat de Hedendaagsche toonkunst of sir Karel Burney's, Dagboek van Zyne onlangs Gedaane Reizen door Frankryk en Duetschland*, etc. Groningue, 1786, in-8° maj. Enfin, M. Brack a publié une traduction française fort médiocre de ces mêmes voyages, Gênes, 1809 et 1810, 3 vol. in-8°. V. *A general History of Music, from the earliest ages to the present period to which is prefixed a Dissertation on the Music of the ancients* (Histoire générale de la Musique, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, précédee d'une Dissertation sur la musique des anciens), Londres, 1776—1788, 4 vol. in-4°. J. J. Eschenburg a traduit en allemand la Dissertation sur la musique des anciens, sous ce titre : *Ueber die Musik der alten*, Leipsick, 1781, in-4°. VI. *Account of the Musical performances in Westminster abbey, in commemoration of Hændel*, Londres, 1785, in-4°. maj. Le même Eschenburg a donné une traduction allemande de cette notice, intitulée : *Nachricht van Georg. Friedrich Haendel's Lebensumstænden und der ihm Zu London in mai und jun.* 1784, *Angestellten Gedæchtnissfeyer*, Berlin, 1785, gr. in-4°. VII. *Paper on Crotch, the infant Musician, presented to the royal society*, dans les transactions philosophiques de 1779, t. 69, p. 183. C'est une notice sur le musicien Crotch, qui n'a pas justifié les espérances qu'il avait données dans son enfance. VIII. *Striking Views of Lamia, the celebrated Athenian flute player* (Anecdotes remarquables sur Lamia, célèbre joueur de flûte athénien), dans le Massachusetts Magazine, y, 1789, novembre p. 684. IX. *Memoirs of the Life and Writings of the abbot Metastasio, in wich are incorporated translations of his principal letters*, vol. 3, in-8°, Londres, 1796. On est redevable au docteur Burney de la publication des morceaux qui se chantent à la Chapelle Pontificale pendant la Semaine-Sainte, tels que le fameux *miserere* d'Allegri, celui de Bay, les Lamentations de Jérémie, par Palestrina, etc. Ce recueil parut en 1784, sous ce titre : 1° *La Musica che si canta annualmente nelle funzioni della Settimana-Santa, nella Capella Ponteficia*, com-

posta dell' Palestrina, Allegri e Bai raccolta. M. Choron en a donné une nouvelle édition à Paris, en 1818, in-8° maj. Les compositions de Burney les plus connues sont : 1° Six sonates pour le clavecin seul, Londres, in-fol. ; 2° deux sonates pour la harpe ou le piano, avec accompagnement de violon et violoncelle ; 3° sonates pour deux violons et basse, Londres, 1765 ; 4° six leçons pour clavecin, *ibid ;* 5° six duos pour deux flûtes allemandes, *ibid ;* 6° trois concertos pour clavecin, *ibid ;* 7° *Six cornet pieces, with an introduction and fugue for the organ ;* 8° six concertos pour le violon, à huit parties ; 9° cantates et chansons anglaises ; 10° antiennes, etc., etc.

MÉTRONOME PERFECTIONNÉ

DE M. BIENAIMÉ[1].

Lorsque nous avons donné une notice sur le métronome de Maelzel, nous ignorions qu'un artiste habile travaillait à perfectionner cette intéressante invention, ou plutôt qu'il avait déjà trouvé la perfection qu'il cherchait. M. Bienaimé fils, horloger à Amiens, vient de nous communiquer le résultat de ses recherches à cet égard, en mettant sous nos yeux le nouvel instrument qu'il a confectionné.

Considérant que l'usage du métronome de Maelzel offre trois inconvéniens, savoir : 1° De ne pouvoir donner des vibrations égales que lorsqu'il est placé sur un plan parfaitement horizontal ; 2° de ne permettre de changer le degré de vitesse ou de lenteur qu'en interrompant le mouvement du balancier ; 3° de ne rendre sensibles que des temps isolés, que les amateurs ne peuvent décomposer

(1) En dépôt chez MM. Janet et Cotelle, marchands de musique du Roi, rue de Richelieu, près la rue Feydeau, n. 97, et rue Saint-Honoré, n. 125 ; chez M. Hentz-Jouve, Palais-Royal, galerie de pierres, côté du perron. Prix, 100 fr.

qu'avec peine en mesures à deux, à trois, ou à quatre temps, M. Bienaimé s'est attaché à faire disparaître tous ces défauts, et y a réussi complètement. L'extérieur de son métronome est une boîte en acajou, offrant l'aspect d'un parallélogramme rectangle, et ornée d'un cadran qui porte à sa circonférence tous les numéros de mouvemens correspondans à ceux du métronome de Maelzel. Une aiguille mobile, qu'on fixe à volonté sur chacun de ces nombres, ralentit ou accélère le mouvement, sans interrompre les vibrations du balancier. Comme son prédécesseur, M. Bienaimé a pris la minute pour unité de temps. Quelle que soit la position de l'instrument, les vibrations du balancier sont parfaitement égales; enfin, un échappement ingénieux, qu'on règle par le moyen d'un registre, décompose à volonté chaque nuance de mouvement en mesures à deux, à trois ou à quatre temps, à six-huit, etc.

Peut-être sera-t-on tenté de croire que, pour obtenir de pareils résultats, il a fallu faire une machine fort compliquée, et conséquemment susceptible de se déranger souvent; mais on serait dans l'erreur. Rien de plus simple que le mécanisme imaginé par M. Bienaimé. On en peut juger par l'analyse suivante.

Un ressort, enfermé dans un barillet, met en mouvement une roue qui engraine avec un pignon, dont la tige porte la roue à échappement qui règle immédiatement le balancier. Celui-ci se termine à sa partie inférieure par un arc-de-cercle-denté qui engraine avec le pignon d'un volant de *va-et-vient*. A la tige de ce volant est attachée une chaîne qui est retenue à l'autre bout par un ressort droit. Un arrêt qui glisse sur une tige, lorsqu'on tourne l'aiguille, raccourcit ou allonge la partie libre du ressort. Lorsque celui-ci est dans toute sa longueur, son action est faible, et laisse agir en liberté le *va-et-vient*, qui, dès lors, fait décrire au balancier un angle considérable, d'où il suit qu'on a le mouvement le plus lent possible. On conçoit qu'à mesure que le ressort se raccourcit, sa force s'accroît, qu'il ramène plus promptement le volant du *va-et-vient*, et conséquemment que le mouvement est plus ra-

pide. Le même effet se reproduit jusqu'au mouvement le plus accéléré.

A l'égard du temps fort de chaque mesure, que M. Bienaimé est parvenu à rendre sensible, le moyen est aussi facile qu'ingénieux. Quatre roues dentées à dents de loup, portées sur la tige de celle qui règle le balancier, rencontrent un arrêt qui est rendu mobile au moyen d'un registre, et qui se place à volonté devant chacune d'elles. Le bruit que font les dents de loup en s'échappant de l'arrêt marque sensiblement le temps fort de chaque mesure. On conçoit que les divisions de ces roues sont calculées pour donner l'une la mesure à deux temps, une autre celle à trois, et ainsi de suite. Lorsqu'on ne veut que des vibrations simples, on repousse l'arrêt avec le registre.

Il nous semble qu'arrivé à ce point, le métronome remplit toutes les conditions désirables, et nous ne croyons pas nous tromper en assurant qu'il est ce qu'il sera désormais. Nul doute que la vogue ne récompense M. Bienaimé de ses efforts et des dépenses qu'il a faites pour obtenir ce résultat.

FÉTIS.

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL DE L'ODÉON.

Don Juan,

Opéra en 4 actes, de Mozart, arrangé pour la scène française, par M. Castil-Blaze.

C'est une question délicate et difficile à résoudre que celle-ci : lorsque le goût d'un peuple est vicié, est-il avantageux de tirer de l'oubli certains chefs-d'œuvre des arts qu'une ancienne réputation défend contre les folles préventions de l'époque, et n'est-ce pas les exposer inutilement

aux outrages d'une multitude incapable de les comprendre? De bonnes raisons peuvent être données pour et contre; car si le meilleur moyen de bannir le mauvais goût est de présenter souvent aux regards de bons modèles, il est certain que pour apercevoir les qualités de ceux-ci, il faut que nous soyons placés dans des circonstances favorables; il faut que, dépouillés de préjugés et renonçant à des habitudes que nous sommes toujours portés à croire les meilleures possibles, nous consentions à voir ou à entendre ces chefs-d'œuvre dans l'esprit où ils ont été faits: or, c'est ce qui n'arrive jamais. Lorsque Lebrun et Mignard commençaient la décadence de la peinture, et surtout lorsque l'école détestable des Boucher et des Vanloo jouissait de toute la faveur publique, on avait fort peu d'estime pour les tableaux de Raphaël. Les auteurs des galettes qui couvrent maintenant les murs du salon, ne manquent pas non plus de raisonnemens pour prouver que David et Girodet étaient dans une mauvaise route.

Il en est de même en musique. Façonnés que nous sommes au style de l'époque, nous croyons que tout ce qui s'en éloigne est ou médiocre ou mauvais. Nous nous gardons bien de croire que le tort soit de notre côté quand nous nous ennuyons à l'audition d'un ancien ouvrage: il est plus satisfaisant de dire que c'est la musique qui est ennuyeuse. Je sais qu'on peut réunir un certain nombre d'amateurs éclairés, dignes d'entendre, de goûter et d'applaudir les belles productions de tous les temps: l'enthousiasme qu'excitent aux séances de M. Choron les admirables compositions de Hændel, les applaudissemens qu'on y donne même à Palestrina en sont une preuve évidente, à laquelle je pourrais ajouter celle du succès de la belle musique instrumentale dans les soirées de M. Baillot; mais ces exemples ne sont que des exceptions presque inaperçues dans la masse du public.

D'ailleurs, les traditions d'exécution, celle des mouvemens, l'expression propre à chaque ouvrage, sont des choses qui se perdent si facilement, et dont l'influence est si grande sur la musique, que presque toutes les compo-

sitions anciennes manquent leur effet par cette cause, surtout au théâtre. Le public qui ne juge que par les résultats, et qui est incapable de discerner si un mouvement est trop vif ou trop lent, si une transposition maladroite a été faite, si l'expression convenable a été donnée, et mille autres choses semblables, ne décide que de ses sensations, et ne revient guère sur son premier jugement.

Tels étaient les motifs qui pouvaient faire douter du succès du chef-d'œuvre de Mozart à l'Odéon. Déjà les admirateurs exclusifs de Rossini avaient fait des comparaisons où l'auteur de Don Juan, le plus beau génie de la musique, n'avait point l'avantage; déjà l'on avait dit et répété que sa manière était bonne pour son temps, mais que tout avait changé. Il ne suffisait pas qu'on eût comparé ce qui est incomparable, il fallait insulter à d'anciennes admirations. Le souvenir du succès de Don Juan au Théâtre Italien était importun : on cherchait à l'affaiblir par des attaques journalières. J'ai dit ce que je pensais du dessein que l'on a eu de donner cet ouvrage à l'Opéra, et les raisons que je croyais bonnes pour qu'on y renonçât. Ces raisons me paraissaient plus fortes encore à l'Odéon, à cause de la faiblesse de la troupe chantante; néanmoins cette merveilleuse musique a résisté à toutes les chances défavorables, et M. Castil-Blaze est parvenu à sauver du naufrage l'honneur du génie de Mozart, ou plutôt celui du goût français.

Sa traduction me paraît être une des plus soignées qu'il ait faites : les paroles sont arrangées avec goût, et de manière à ne point altérer les rhythmes primitifs; genre de mérite dont le public tient peu de compte, mais qui n'en est pas moins fort rare; car les difficultés qu'offre un pareil travail sont innombrables. On doit aussi savoir gré à M. Castil-Blaze d'avoir conservé l'œuvre de Mozart dans son intégrité, sans mélange de choses étrangères et disparates; la symphonie du tableau de l'enfer qui termine la pièce est le seul morceau qui ne soit point de la partition originale. L'obligation que le traducteur s'était imposée de reproduire dans le dialogue une partie de la pièce

de Molière, l'a obligé de couper l'opéra en quatre actes, en finissant le premier après l'air : *Fin che dal vino* (dont je ne me rappelle pas les paroles françaises), et le troisième, après le duo de la statue. Cette coupe me paraît convenable pour la scène française. L'idée de rétablir la scène si plaisante de M. Dimanche, me paraît aussi fort bonne ; la gaîté de cette scène coupe agréablement le ton un peu sévère de l'ouvrage.

L'exécution générale de cet opéra a été très faible à la première représentation ; elle s'est améliorée aux suivantes, quoique plusieurs rôles laissent encore beaucoup à désirer. Il y a loin de Garcia à Lecomte dans le rôle de Don Juan ; mais néanmoins ce dernier s'est tiré avec honneur de ce rôle difficile. Contre son habitude, il n'a point chanté faux ; et s'il ne s'est pas montré comédien fort habile, il a joué du moins avec une chaleur convenable. Le seul morceau où ses moyens sont insuffisans est le fameux finale du premier acte, qui est devenu celui du second dans la pièce française. Garcia nous avait accoutumés, dans cet admirable morceau, à des effets prodigieux que Lecomte ne peut reproduire. Puisque j'en suis sur ce finale, je ferai remarquer que la mise en scène du dernier mouvement ne me paraît pas motivée par les paroles originales. Il n'y a rien dans ce que dit Don Juan qui sente le défi, ni qui indique le mouvement de théâtre où il sort l'épée à la main poursuivi par le chœur, mouvement qui nuit à l'ensemble et affaiblit l'effet musical.

Mondonville montre de l'intelligence dans le rôle de Sganarelle (Leporello) ; malheureusement sa voix est insuffisante dans les morceaux d'ensemble. Je lui ferai observer qu'il chante trop vite le premier mouvement de l'introduction. Le morceau qu'il dit le mieux est l'air où il fait le dénombrement des maîtresses de Don Juan (*Madamina'il catalogo è questo*). Duprez a la voix bien faible dans les morceaux d'ensemble ; mais la manière dont il a chanté son air (*Mio tesoro*) lui fait le plus grand honneur, et n'a pas peu contribué au succès de l'ouvrage : un style pur, une vocalisation légère et des ornemens de bon goût lui ont

procuré, dans cet air, des applaudissemens unanimes et bien mérités. Quant à Léon Bizot, malgré sa mauvaise voix, il ne se serait pas mal tiré du rôle de *Lucas*, si une basse franche et prononcée n'était nécessaire dans ce rôle, surtout depuis que Don Juan est devenu un tenore. La seule voix de basse réelle qu'on trouve dans l'ouvrage, est celle de Leclere, qui joue le commandeur. Cette voix fait un bel effet en plusieurs endroits. Je conseille à Leclere de se tenir plus immobile dans la scène du quatrième acte, et de marquer d'une manière plus effrayante le miracle d'un marbre qui se meut. Peut-être n'a-t-il jamais vu Profeti dans ce rôle; il y était parfait, sauf la voix; sous ce rapport, Leclere n'a rien à désirer.

Par une singularité qu'on a peine à expliquer, Mme Mainvielle-Fodor avait choisi le rôle de Zerlina (*Jeannette* dans la pièce française), au lieu de celui de Donna Anna (*Léonore*), qui semblait lui appartenir; depuis lors, ce rôle est considéré comme le premier de la pièce. C'est ce qui a déterminé, sans doute, Mme Schutz à le prendre de préférence, quoique celui d'Elvire eût été bien plus dans ses moyens et plus convenable à son extérieur. Le rôle de Jeannette demande presque toujours de la légèreté et de la finesse; or ces qualités ne sont pas dans le caractère du talent de Mme Schutz. Ce n'est que dans le dernier mouvement du finale qu'elle reprend ses avantages. Elle chante beaucoup trop lentement le premier mouvement de l'air délicieux *Batti, Batti;* aussi cet air ne produit-il point d'effet. J'ai déjà dit que l'allégro de cet air manque de contrebasses; il est certain que Mozart leur a écrit une partie séparée des violoncelles; pourquoi donc ne jouent-elles pas à l'Odéon?

Mme Mondonville est faible dans le rôle de Léonore, et Mlle Buffardin est écrasée par celui d'Elvire. Depuis Mme Ronzi-Debegnis, à qui Garat avait enseigné le premier, et qui ne s'en tirait pas mal, ces deux rôles, qui sont si beaux et si importans, ont toujours été fort mal chantés. Il est vrai qu'ils sont très difficiles. Mme Favelli et même Mme Pasta y ont échoué complètement.

Les chœurs n'avaient point d'ensemble et chantaient faux à la première représentation ; ils vont maintenant assez bien. Quant à l'orchestre, on sait que c'est la partie brillante de l'Odéon : les violons surtout y sont excellens.

L'idée de terminer la pièce par le spectacle de Don Juan aux enfers est assez heureuse ; bien que cette scène ne soit qu'une copie de l'enfer des Danaïdes, elle produit beaucoup d'effet. Les décorations en sont fort belles. En résumé, Don Juan paraît devoir procurer de bonnes recettes au théâtre de l'Odéon, et lui donner le temps de monter des nouveautés.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Moïse. — Débuts de Mme Dé[illegible].

Le départ subit et imprévu de Mlle Cinti a laissé l'administration de l'Opéra dans un grand embarras; car plusieurs pièces de l'ancien répertoire et l'espoir du nouveau reposaient sur cette cantatrice distinguée. A-t-on pu prévoir et empêcher cette défection? C'est ce que je ne veux pas examiner. Des bruits circulent à ce sujet; mais des bruits de coulisses sont toujours plus ou moins mensongers. Pour prononcer à cet égard, il faudrait être instruit de tous les détails et entendre tous les intéressés. D'ailleurs, de quoi servirait de connaître aujourd'hui les causes d'un mal qui est fait? l'important c'est d'y porter remède, et, si l'on a fait des fautes, de les réparer.

Malheureusement cela n'est pas facile; les cantatrices de l'ordre de Mlle Cinti sont fort rares. Il s'en présente une: c'est Mme Millibran, fille de Garcia, arrivée récemment à Paris. Son talent est remarquable, et le long séjour qu'elle a fait à Paris dans son enfance lui rend la langue française familière; mais les conditions qu'elle impose paraissent, dit-on, fort dures à l'administration (on parle de cinquante mille francs d'appointemens et de quatre mois

de congé). On assure qu'on lui a offert trente-cinq mille francs et un congé de trois mois. Si l'on ne peut réussir à conclure cet engagement, je serais tenté de conseiller d'accorder à Mlle Garcia tout ce qu'elle demande, afin d'avoir quelqu'un qui assure l'avenir de l'établissement et qui fasse recette, si je ne savais que ces sortes d'exemples sont dangereux; car après les talens indispensables viennent les talens utiles, qui ont aussi leurs prétentions. C'est un grand mal que cette augmentation progressive du traitement des acteurs; c'est par là que périssent toutes les entreprises théâtrales; mais ce mal, qui est la conséquence de la rareté des sujets, ne cessera que lorsqu'on aura pris des mesures utiles pour former beaucoup de chanteurs.

J'ignore si les rapports que l'administration de l'Opéra a reçus de l'Italie sur Mme Démeri lui ont fait concevoir l'espoir de remplacer Mlle Cinti par elle; mais si cela est, elle a dû être cruellement détrompée par l'essai qu'elle vient d'en faire. J'avais prévu cet échec, et l'avais annoncé dans un des numéros précédens de la *Revue musicale*. Mme Démeri, qu'on a entendue pendant quelque temps au Théâtre-Italien, possède une belle voix; je me trompe, elle a de beaux sons; mais ces sons n'ont point de liaison entre eux. M. Paer, qui avait pris soin de faire travailler sa vocalisation, a trouvé en elle un organe si lourd, si peu flexible, qu'il a été forcé de renoncer à l'espoir d'en faire une cantatrice; et ce qui prouve qu'il ne s'était point trompé dans le jugement qu'il en avait porté, c'est qu'elle vient de passer infructueusement deux ou trois ans en Italie. Il n'y a point de ressource, Mme Démeri chante comme elle chantera toujours.

Elle aurait pu être utile à l'Opéra il y a quinze ou vingt ans; car son défaut principal, qui est de ne pouvoir vocaliser les traits et les fioritures, aurait été inaperçu, le genre de musique de l'ancien répertoire n'admettant aucun de ces ornemens. Antigone, les Iphigénies, Alceste, et même Hypermnestre et Armide auraient pu lui convenir. Ses beaux sons y auraient fait merveille, et peut-être s'y se-

rait-elle fait une grande réputation. C'est donc une faute que de l'avoir obligée à chanter le rôle d'Anaï dans Moïse, pour lequel elle n'est point faite. On n'a pu se faire illusion à cet égard; car les répétitions ont démontré son incapacité. Dans ce début funeste pour son avenir, Mme Déméri a été forcée de ralentir tous les mouvemens pour avoir le temps d'arriver à la fin des traits, et de ces ralentissemens est résulté un défaut d'ensemble qui s'est fait sentir pendant toute la représentation. Son duo du premier acte avec Adolphe Nourrit, le finale du troisième, et le bel air du dernier, ont été surtout très pénibles. Ce n'est pas tout : les efforts qu'elle était obligée de faire pour chanter cette musique ont déplacé son intonation, qui était juste autrefois; et de tous ces défauts est résulté un ensemble déplorable. La politesse habituelle du public de l'Opéra a sauvé à Mme Déméri l'expression énergique du mécontentement; mais un silence, qui n'était troublé que par quelques exclamations involontaires, a dû lui faire comprendre qu'elle s'est trompée sur sa vocation, et qu'elle n'a rien à espérer dans la route où on l'a jetée maladroitement.

THÉATRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Première représentation de Masaniello,

Opéra-comique en 4 actes, paroles de MM. Moreau et Lafortelle, musique de M. Carafa.

Il n'y eut peut-être jamais de sujet plus favorable à une action dramatique que celui de *Masaniello*. Un simple pêcheur napolitain dirigeant une émeute populaire, s'en fait le chef, et affranchit en quelques heures ses compatriotes du joug des Espagnols. Devenu roi, et se montrant d'abord digne de sa fortune, autant par la force de son génie que par sa sagesse et son humanité, il est ensuite sanguinaire et furieux. Des vins empoisonnés que le vice-roi lui a fait

servir, altèrent sa raison, et le portent à des actes de folie et de cruauté qui le rendent odieux au peuple auquel il doit son élévation, et bientôt il trouve la mort dans une émeute semblable à celle qui le porta sur le trône. Tant d'événemens renfermés en huit jours, permettent au poète de ne pas enfreindre la vérité historique dans la disposition de sa pièce; car c'est avec un sujet pareil qu'il est facile de s'affranchir de l'unité de temps sans choquer la raison. Frappés de ces considérations, MM. Moreau et Lafortelle ont entrepris de mettre sur la scène de l'Opéra-Comique, toute cette histoire, en montrant d'abord Masaniello dans sa condition de pêcheur, et le conduisant jusqu'au moment de sa mort. Voyons comment ils ont conçu leur action.

Au premier acte, la scène représente la place du marché de Naples: des marchands de fruits et de poissons, au nombre desquels se trouve *Leona*, femme de Masaniello, étalent leurs denrées et sont environnés d'acheteurs. Plus loin, Polichinelle attire un groupe de curieux. Des employés du fisc, suivis de soldats, viennent faire la perception d'un nouvel impôt qui vient d'être mis sur les fruits, et qui excite le mécontentement du peuple napolitain. C'est à la femme de Masaniello qu'ils s'adressent d'abord; celle-ci refuse de payer, en déclarant qu'elle ne vend point ses fruits, mais qu'elle les donne : ce qu'elle prouve en renversant son panier sur la place. Le collecteur la condamne à payer une amende de cent ducats ou à aller en prison. Elle appelle le peuple à son secours; l'indignation éclate de toutes parts, des groupes se forment, on repousse les soldats, mais ceux-ci sont les plus forts, et Leona est conduite en prison.

Masaniello qui ignore cet événement, arrive portant ses filets et se disposant à aller à la pêche; mais bientôt il apprend son malheur par la bouche de *Rufino*, intrigant qui fomente la révolte parmi le peuple, tandis qu'il semble être dévoué au duc d'Arcos, gouverneur de Naples. C'est le même homme qui informe Masaniello que le comte de *Torellas*, auquel sa femme a autrefois sauvé la vie, et dont

la reconnaissance s'est changée en amour, est de retour à Naples. Au désespoir de ce qu'il vient d'apprendre, Masaniello ne sait comment tirer sa femme de prison, car tout ce qu'il possède ne vaut pas le quart de la somme qu'on exige d'elle; mais tout à coup son beau-frère *Mattéo*, qui est le personnage comique de la pièce, vient lui apprendre que le peuple s'est soulevé, qu'il demande l'abolition des nouveaux impôts et la liberté de Leona, et que le duc d'Arcos a été forcé de faire jeter de l'argentpour se soustraire à la foule qui environnait sa voiture. Les Napolitains paraissent portant des armes et des flambeaux; Masaniello se met à leur tête, et le peuple sort en incendiant plusieurs bâtimens.

Au second acte, la scène représente la cabane de Masaniello; il est assis et abattu par le chagrin. Par un de ces caprices communs dans les émeutes populaires, les Napolitains se sont bientôt dispersés et l'ont abandonné avant qu'il ait pu rendre Leona à la liberté. Un bruit se fait entendre, et des femmes paraissent conduisant la femme de Masaniello, qu'elles ont délivrée en cachant des armes sous leurs habits. La fureur du peuple s'est rallumée; Masaniello se met à sa tête et sort, laissant Leona dans sa cabane. Tout à coup paraît le comte de Torellas, qui n'a échappé à la poursuite des Napolitains qu'à la faveur d'un déguisement. Il reconnaît Leona, et lui parle du danger auquel il est exposé et de l'amour qu'il ressent pour elle. Quoique offensée de cet aveu, Leona ne songe qu'à le faire échapper; mais il n'est plus temps : Ruffino paraît conduisant Giacomo, chef des révoltés de la campagne. Il reconnaît le comte, et recommande à Giacomo de veiller sur lui pendant qu'il va chercher Masaniello. Giacomo, espèce d'imbécille et d'ivrogne, montre sa nomination de commandant des révoltés de la campagne au comte de Torellas, qui la lui enlève. Leona l'envoie à la cave pour y chercher du vin; on l'y enferme, et le comte se dispose à quitter la cabane quand Masaniello paraît.

Étonné de trouver un étranger chez lui, Masaniello interroge le comte de Torellas, qui se présente à lui sous le

nom de Giacomo, et qui sort sous le prétexte de réunir les hommes soumis à son commandement aux révoltés de Naples. Peu de temps après arrive Matteo, qui déclare que l'homme qu'on vient de laisser échapper n'est point Giacomo; Ruffino apprend à Masaniello que c'était le comte, et éveille la jalousie du pêcheur. Cette passion et l'amour de sa patrie l'agitent tour à tour; mais, cédant à ce dernier sentiment, il ne s'occupe plus que du soin de régulariser l'insurrection et sort avec les conjurés. Matteo, resté seul avec Leona, entend frapper à la porte de la cave; il ouvre, et Giacomo en sort ivre. Peu de temps après, on les vient tous arrêter par ordre du gouverneur. C'est Ruffino qui, pour dissiper les soupçons, a fait ce coup d'autorité.

Au troisième acte, le spectateur est transporté dans le palais du gouverneur. Celui-ci commence à comprendre toute l'importance de la révolte, et en est fort inquiet. Ruffino se présente et annonce l'arrestation de la famille de Masaniello. Le duc lui reproche le peu de franchise de sa conduite, et lui ordonne d'amener au palais le pêcheur, avec qui il veut traiter. On amène Leona, Matteo et Giacomo, qui sont reçus par le duc d'Arcos avec des démonstrations de bienveillance. Leona retrouve le comte de Terellas dans ce palais. Bientôt on annonce Masaniello, qui vient seul et qui, dans son entrevue avec le duc montre autant de fermeté pour les intérêts de son pays que de désintéressement pour lui-même. Le peuple, inquiet sur sa personne, pousse des cris sous les fenêtres du palais; il se montre, et ordonne qu'on se retire, ce qui est exécuté à l'instant. Connaissant par là quelle est l'étendue de son pouvoir, le duc d'Arcos prend le parti de feindre; il lui montre les titres des anciens priviléges que Charles-Quint avait donnés, et annonce qu'il veut rendre ces priviléges aux Napolitains; mais Masaniello, qui sait par tradition que ces titres sont écrits en lettres d'or, reconnaît que ceux qu'on lui présente sont faux; il veut rompre l'entrevue; mais le gouverneur lui déclare qu'il le gardera comme ôtage ainsi que sa famille.

Alors on entend un grand bruit; le peuple a forcé les portes du palais; il entre en foule, et le duc d'Arcos est forcé de fuir avec sa cour.

Au quatrième acte, Masaniello, vêtu d'habits magnifiques, est dans un palais, entouré par le peuple, qui lui témoigne sa reconnaissance. Des concessions ont été faites par les Espagnols; un traité a été conclu, et les priviléges donnés par Charles-Quint ont été rendus aux habitans de Naples. Mais, dans un repas donné à Masaniello par le duc d'Arcos, des vins empoisonnés lui ont été versés et ont troublé sa raison. Sa folie se déclare dans un conseil qui s'est assemblé pour délibérer sur le débarquement que les troupes espagnoles veulent opérer; il propose d'abord de marcher pour s'opposer à elles; mais bientôt il devient furieux et s'enfuit en poussant des cris. La scène change, et représente une campagne au pied du Vésuve. Masaniello paraît poursuivi par le peuple. Leona implore le secours du comte de Torellas et du duc d'Arcos, mais le libérateur des Napolitains tombe sous leurs coups.

Je n'entreprendrai pas d'analyser cet ouvrage sous le rapport du mérite littéraire, parce que tel n'est pas l'objet de la *Revue musicale;* mais je ne puis m'empêcher de remarquer qu'il offre une foule de situations musicales, et d'heureuses oppositions de couleur entre les mœurs du peuple et celles des gens du monde, oppositions dont un musicien de talent tire toujours parti.

La musique de Masaniello nous montre un changement remarquable dans la manière de M. Carafa; renonçant à la plupart des effets du style rossinien, il se rapproche beaucoup de la coupe française, quoiqu'il ait employé en plusieurs endroits des airs napolitains pour motifs de ses morceaux. L'introduction et particulièrement l'entrée des collecteurs sont d'un bon effet. J'aime moins l'air de Valère et le duo chanté par le même acteur et Lemonnier, et leur trouve une couleur monotone. Il y a de la mélodie dans l'air de Ponchard, au second acte, mais je le crois trop long. Les couplets sur Notre-Dame de Mont-Carmel sont d'un chant populaire; le refrain en trio est bien

arrangé pour les voix. Le morceau d'ensemble du troisième acte, où Masaniello invite le peuple à se retirer, est l'un des meilleurs de l'ouvrage ; les détails en sont jolis, et l'ensemble du trio est bien ramené. On doit aussi des éloges au duo chanté par Ponchard et Valère, au quatrième acte; la phrase principale de chant est remarquable, et la partie de basse fait un bon effet, quoique les paroles en soient répétées trop souvent. En général, la musique de Masaniello est bien écrite, quoiqu'on n'y trouve pas une invention très remarquable. Elle a obtenu beaucoup de succès ainsi que la pièce.

A l'exception des rôles de Masaniello et de Ruffino, qui sont joués par Ponchard et Valère, ceux de cet ouvrage sont généralement peu importans. A l'égard de celui de Masaniello, je dois dire franchement à Ponchard mon opinion sur l'effet qu'il a produit. Il n'ignore pas combien j'estime son talent; mais ce talent est par sa nature propre aux choses gracieuses, légères et élégantes. Ce qui demande une grande force physique ne lui convient pas, et le rôle de Masaniello est de ce genre. J'avoue que l'impression que Ponchard m'y a faite a été pénible; on y sent la fatigue qu'il éprouve, et l'on prévoit que cette fatigue peut avoir de funestes résultats. Valère chante bien son rôle, et les autres acteurs sont convenablement placés dans les leurs.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

OTELLO. — Débuts de Mlle SONTAG.

Les souvenirs qu'avait laissés Mlle Sontag après les brillantes représentations qu'elle a données à Paris, il y a deux ans, ne pouvaient manquer de procurer à sa nouvelle apparition un air de fête et de triomphe; ses succès en Allemagne, depuis cette époque, ajoutaient encore au désir qu'on avait de la revoir. On était curieux de la

comparer à elle-même, et de juger si sa voix avait gagné ou perdu, si sa méthode s'était perfectionnée, et même, disons-le, s'il n'y avait pas eu quelque exagération dans les éloges qu'on lui avait donnés : aussi chacun était à son poste. Dilettantis italiens, musiciens allemands, flâneurs français, tous étaient venus, les uns pour juger, les autres pour applaudir, *quand même*, les derniers pour prendre du plaisir s'il y avait lieu. C'est déjà une belle position que celle où l'on a acquis tant d'importance, et c'est toujours une preuve de talent.

Mlle Sontag n'avait chanté que dans des ouvrages bouffes, ou semi-sérieux, lors de son premier voyage à Paris ; dans celui-ci, elle a voulu se faire entendre dans le genre sérieux. Le rôle de Desdemona, rôle d'autant plus difficile à aborder que Mme Pasta le jouait admirablement, est celui que Mlle Sontag a choisi. Son triomphe y a été complet, si j'en juge par les applaudissemens qu'elle a reçus : mais ces applaudissemens ont-ils été tous mérités? A cela je répondrai : souvent, mais pas toujours. Je m'explique.

Une voix pure, sonore, flexible, susceptible de se modifier depuis le plus haut degré d'intensité jusqu'à la douceur la plus suave, sont les avantages dont la nature a pourvu Mlle Sontag. Elle y joint ceux d'une intonation toujours juste et d'un goût souvent heureux. Voilà, sans doute, bien des qualités ; il est certain cependant qu'elles ne suffisent pas toujours, surtout lorsqu'il s'agit de la musique sérieuse. Je n'en veux pour preuve que le finale du second acte d'*Otello*, dans lequel se trouve la phrase : *Se il padre m'abandonna!* phrase de la plus grande élévation, et que Mme Pasta rendait avec l'accent le plus pathétique. Mlle Sontag en a fait une phrase d'effet calculé ; elle détache toutes les notes ascendantes et les dit dans un *mezza-voce* presque imperceptible, afin de réserver ses moyens pour le trait suivant ; cela produit de l'effet ; mais dramatiquement parlant, cela est petit, mesquin, sans passion et sans douleur.

Soit qu'elle fût fatiguée, soit qu'elle n'eût pas bien conçu le troisième acte, Mlle Sontag y a été faible dans la romance et dans le duo ; ses amis n'ont pas même osé l'applaudir.

A ces défauts près, elle a montré beaucoup de talent dans le reste de l'ouvrage, et a mérité les applaudissemens unanimes qu'elle a reçus dans le finale du premier, dans le trio et dans la première partie du finale du second. Je suis convaincu que le rôle de Desdemona est un de ceux qui lui conviennent le moins, et qu'elle reprendra tous ses avantages dans le *Barbiere*, dans *la Cenerentola*, dans *la Gazza ladra* et dans la *Donna del lago*. Il me tarde de l'entendre, dans ce dernier ouvrage, unir son talent avec celui de Mme Pisaroni.

— Une soirée musicale du plus haut intérêt a eu lieu dans les salons de MM. Pleyel et compagnie, le 27 du mois dernier. Cette soirée était consacrée à la grande musique instrumentale qu'on entend trop rarement, et le talent des virtuoses était digne de celui des compositeurs. Jamais, peut-être, l'admirable septuor de Beethoven pour violon, alto, violoncelle, contrebasse, clarinette, cor et basson, n'a été rendu avec autant de perfection qu'il l'a été dans cette séance par MM. Baillot, Urhan, Norblin, Lamy, Péchinier, Dauprat et Barizel. Un auditoire, composé de tout ce qu'il y a de plus distingué parmi les amateurs et les artistes, ne savait ce qu'il devait le plus admirer ou du génie qui a enfanté ce chef-d'œuvre, ou de l'ensemble délicieux de cette belle réunion de talens.

Un trio pour piano, violon et violoncelle, exécuté d'une manière au-dessus de tout éloge par MM. Kalkbrenner, Baillot et Norblin, et un morceau très original pour six pianos, composé par M. Kalkbrenner et exécuté par lui, MM. Camille Pleyel, Pixis, Bertini, Camille Petit et Rigel, complétaient toute la partie instrumentale de ce concert. On paraissait craindre que l'effet de ce dernier morceau ne répondît pas à l'appareil qu'il exigeait; mais on fut agréablement trompé. On peut affirmer que, sous le rapport de la composition, il est au rang de ce qu'on connaît de plus beau dans le genre instrumental. Un excellent piano à queue, joué par M. Kalkbrenner, dialoguait avec un piano *unicorde* qui était touché par M. Pleyel, et dont la voix pénétrante se mariait parfaitement avec celle

du grand piano. Quatre pianos carrés à trois cordes accompagnaient. Il est bien regrettable que la difficulté de réunir tant de moyens d'exécution prive le public de ce bel ouvrage.

Adolphe Nourrit, dans un air des *Abencérages* et dans un duo de Moïse chanté avec M. Dabadie jeune, et madame Stockhausen, dans un air de *Sapienza* et dans des airs suisses, ont mérité les applaudissemens unanimes de l'assemblée.

— M. Adam fils, jeune compositeur, élève de M. Boïeldieu, connu déjà par de la musique instrumentale et de jolis airs intercalés dans quelques vaudevilles, vient de donner un échantillon de ses talens dans la musique qu'il a arrangée et composée pour *la Batelière*, opéra-vaudeville de MM. Scribe et Melesville, dont la première représentation a été donnée au théâtre de Madame, le 29 décembre. Cette musique est peu prétentieuse parce qu'il fallait l'approprier au petit cadre pour lequel elle était composée; mais on y trouve de l'élégance, de la fraîcheur et un bon système d'instrumentation. L'ouverture est jolie, et l'on remarque un chœur et un petit air *agitato*, qui sont d'un bon style. M. Adam travaille à deux opéras pour le théâtre Feydeau; il sentira sans doute qu'en composant pour un grand théâtre, il faut chercher à agrandir sa manière plutôt qu'à la rapetisser.

— Un grand événement vient d'avoir lieu à l'École royale de Musique. Par arrêté de M. le vicomte de La Rochefoucault, les classes de déclamation spéciale et lyrique viennent d'être supprimées, ainsi que celles de plusieurs professeurs de chant, de vocalisation et de piano. Treize professeurs sont compris dans cette réforme, ce sont MM. St. Prix, Lafon, Cossard, Provost, Lebrun, Gérard, Plantade, Blangini, Berton fils, Baptiste aîné, Pradher et Mlle Michu. L'économie résultant de ces suppressions est de 23,200 francs, de quoi il faut déduire les pensions qu'il faut accorder à ceux qui y ont droit, et le traitement de M. Banderali, qu'on a fait venir d'Italie pour professer le chant français. On présume que l'économie sera d'envi-

ron 12,000 fr.! Cet événement est trop important pour que je n'en parle pas sérieusement. Ce sera l'objet d'un article dans le prochain numéro. FÉTIS.

— Le jeune Alkan donnera un concert dans les salons de M. Pape, facteur de piano, rue de Valois, n° 10, et rue des Bons-Enfans, n° 19, le 13 janvier prochain, à 7 heures du soir. On y entendra Mr et Mme Mondonville, Mlle Marinoni, Mlle Alkan, MM. Camus, Ch. Tolbecq, etc.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

MILAN. La troupe chantante du théâtre de la *Scala*, au prochain carnaval, sera composée de Mme Méric-Lalande, *prima donna*, de Mmes Ungher et Duberton, et de Melle Adelaïde Cesari, *primo musico*. Les ténors seront David et Louis Ravaglia; les basses chantantes, Biondini et Lalande, et le *primo buffo*, Philippe Ricci. Le premier ouvrage sérieux qui sera représenté est l'*Elisabetta*; de Rossini, et le premier opéra bouffe *J. Due Pietri*, de Donizetti.

VENISE. Deux opéras nouveaux sont annoncés comme devant être représentés sur le théâtre *della Fenice*, à la saison prochaine; l'un est *Gaston de Foix*, musique de Persiani. l'autre, *Enfemio di Messina*, de Morlacchi. Les principaux chanteurs engagés sont Stéphanie Favelli, *prima donna*, Caroline Franchini, autre prima donna, Melle Bassi Manna, *primo musico*, *Tacchinardi*, premier ténor, et André Spagni, première basse.

NICE. La composition de la troupe du *theatro nuovo*, pour le carnaval prochain est comme il suit: 1° Melle Sedlacek, élève du conservatoire de Milan, et en particulier de M. Banderali, que M. le vicomte de Larochefoucault vient d'engager, comme professeur au conservatoire de Paris; 2° Giovanni Lainer, premier bouffe comique; 3° Giuseppe Loira, premier ténor; 3° Raphael Scalési, premier bouffe chantant. *Il barone di Dolsheim*, opéra de Pacini, ouvrira la saison.

CONSIDÉRATIONS SUR LES RÉFORMES NOUVELLES

OPÉRÉES DANS L'ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE.

Pénétré des devoirs que m'imposent mes fonctions de journaliste ; résolu de les accomplir, nonobstant la position délicate où je me trouve; fort du témoignage de ma conscience, je n'hésite pas à aborder l'examen d'une mesure que vient de prendre l'autorité à l'égard de l'École royale de musique; mesure qui doit avoir de graves résultats, non-seulement à l'instant même, mais dans l'avenir. Il s'agit des intérêts d'un art que j'aime avec passion : il s'agit de la position morale des artistes et des relations du pouvoir avec eux; il s'agit enfin de montrer comment l'action de ce pouvoir peut être ou salutaire ou funeste : de pareils objets sont trop importans pour que je n'en dise pas franchement ma pensée, quoiqu'il doive en arriver.

Il est rare que le chef d'une grande administration y apporte, en y entrant, des lumières suffisantes pour en embrasser tous les détails d'un coup d'œil ; quelle que soit sa capacité, il a besoin d'appeler à son aide des hommes expérimentés, capables de l'éclairer sur une foule d'objets, et de lui présenter des vues utiles. C'est par cette défiance de soi-même qu'un esprit juste parvient, avec le temps, à connaître les hommes et les choses. Mais si une pareille sagesse est nécessaire lorsqu'il s'agit de finances, d'administration civile, de police, etc., elle est bien plus indispensable en ce qui concerne les arts, où tout est de sentiment, de convenance et d'expérience locale.

Bonaparte, qui jugeait sainement de toutes les choses où son despotisme n'était pas intéressé, sentait si bien le peu d'analogie des formes administratives ordinaires avec ces objets, qu'il avait, en quelque sorte, borné les attributions du ministre de l'intérieur sur le musée, le conservatoire et l'opéra, à régler leur budjet; mais il avait

mis tous ses soins à choisir des hommes pourvus de toutes les qualités nécessaires pour diriger ces établissemens. Ainsi, Denon était devenu le directeur du musée, et Sarrette celui du conservatoire; tous deux avaient une action indépendante sur l'établissement qui leur était confié; tous deux savaient exciter l'émulation, et connaissaient les ressources qu'il y a dans l'amour-propre des artistes; ce temps fut celui de la gloire de la peinture et de la musique française.

C'est cette action morale qu'on ignore dans les bureaux. L'erreur commune de ceux qui les habitent est de croire que tout se fait avec des réglemens, des ordonnances et des arrêtés, tandis qu'il ne peut y avoir pour un bon administrateur de théâtre ou d'École de musique d'autre réglement que les besoins, d'autre ordonnance que sa volonté. Les bureaux se persuadent que tout le bien vient d'eux : c'est exactement le contraire. Ils ne sont pas en position de connaître le fond des choses. « Quand vous verrez, dit lord « Chesterfield à son fils, une assemblée d'administrateurs « prendre une résolution utile, examinez les raisons qu'on « en donnera, et vous verrez toujours que le motif qui « aurait dû y déterminer est précisément celui auquel on « n'aura pas pensé. »

Lès intentions de M. le vicomte de La Rochefoucault sont pures; il veut sincèrement le bien; mais dans l'impossibilité de connaître par lui-même une foule de détails, il sent le besoin de s'entourer de conseils; ce n'est pas sa faute si la vérité n'arrive pas jusqu'à lui; ou ceux qu'il consulte l'ignorent eux-mêmes, ou ils n'osent la dire, ou ils ne le veulent pas. D'ailleurs, M. de La Rochefoucault ne jouit pas d'une action libre : son département n'est qu'une section de l'intendance générale de la Maison du roi. Son budjet se trouve réduit en masse d'une somme considérable; il est forcé de faire de son côté des réductions partielles sur lès diverses branches de son administration; de là celles que vient d'éprouver l'École royale de musique. Celles-ci seront-elles profitables? C'est ce que je me propose d'examiner.

Depuis long-temps les classes de déclamation, dépendantes de l'École royale de musique, sont frappées de réprobation. Les journaux, les écrits de tout genre sont remplis de critiques et de sarcasmes contre ce mode d'enseignement théâtral. Il se peut, en effet, qu'il ne soit pas le meilleur possible; peut-être l'art du comédien ne comporte-t-il pas une théorie assez compliquée pour avoir besoin d'être enseigné méthodiquement; peut-être, à défaut de science positive du beau, les professeurs sont-ils réduits à ne donner à leurs élèves que des traditions, véritables fléaux du talent naturel; peut-être, enfin, les professeurs de déclamation ont-ils trop compté sur leur art, et n'ont-ils point été assez sévères sur le choix de leurs élèves. Trop souvent ils ont entrepris de faire des acteurs tragiques avec des nains dépourvus d'organe et de sentiment. Les qualités physiques sont à l'acteur ce que la voix est au chanteur, c'est-à-dire la condition première. Cependant il s'en faut de beaucoup qu'il n'y ait rien à apprendre dans l'art de Molé ou de Talma. Supposez l'homme le mieux organisé, mais n'ayant appris ni à se faire une bonne prononciation, ni à respirer à propos, ni à tirer parti du volume de sa voix, ni enfin à marcher et à se tenir sur la scène : son débit et son jeu seront le comble du ridicule. Combien de fois n'avons-nous pas entendu notre Roscius parler de la difficulté de fixer une intonation heureuse, et d'empêcher la voix de monter dans la passion ? Il avouait que trente ans d'études lui avaient été nécessaires pour triompher complètement de cet obstacle.

Autrefois on jouait la haute comédie et la tragédie sur tous les théâtres des villes de province. C'était là que se formaient tous ceux qu'une vocation décidée jetait dans la carrière du théâtre; c'est de là que sont venus tous nos grands acteurs. Mais par la protection insensée qu'on a accordée depuis au vaudeville et au mélodrame, et par toutes les entraves qu'on a mises à la propagation de la bonne comédie, tout a péri. La comédie, la tragédie sont des choses à peu près inconnues dans les départemens. Je ne sais si

l'on pourrait y trouver deux acteurs supportables. Il ne restait donc qu'un seul refuge pour ceux qu'un goût prononcé portait vers le théâtre, et qu'une ressource pour le théâtre français : c'était l'École de déclamation. On pouvait modifier le mode d'enseignement si on le reconnaissait vicieux; on pouvait convertir la classe en théâtre, faire jouer aux élèves des actes ou des pièces entières, et, au lieu de leur donner la manière du professeur, se borner à les avertir de leurs défauts, en leur laissant tout ce que leurs intentions auraient d'original. La dépense était peu considérable, et l'on avait du moins une chance favorable qui n'existe plus. On était fondé à reprocher à l'École de déclamation de n'avoir rien produit; mais affirmer qu'elle était un obstacle à la production du talent est une proposition qui n'a pu être articulée que dans un temps où l'on ose dire que, pour être un musicien de génie, il ne faut pas apprendre la musique.

Il est un autre point de vue sous lequel on peut considérer la suppression de l'École de déclamation. Malgré les progrès du siècle, on convient assez généralement que le chant est un art dont il faut apprendre le mécanisme. Mais en France cet art ne suffit pas pour faire un chanteur dramatique; car on exige aussi qu'il soit, sinon comédien distingué, au moins acteur supportable. Celui qui se destinera à la scène n'aura désormais d'autre ressource que d'aller dans les départemens pour y apprendre ce qu'on appelle *le métier des planches;* mais ce qu'il y gagnera sous ce rapport, il le perdra comme chanteur; car on sait ce que c'est que *le goût de la province.* Je doute qu'on ait pensé à cette difficulté. O vous! qui gémissez chaque jour sur l'état actuel de nos théâtres, et qui vous êtes tant élevés contre l'École de déclamation, je vous attends à dix ans. Ce que vous blâmiez avec tant d'acharnement vous semblera un état de prospérité en comparaison de ce que vous aurez alors.

On parle, il est vrai, de la réorganisation d'une classe de déclamation attachée au théâtre Français; mais une pareille institution, devenue en quelque sorte un établis-

sement particulier, n'aura qu'une existence précaire, parce qu'il dépendra tôt ou tard d'une décision des sociétaires pour le supprimer; d'ailleurs, une pareille école serait aussi nécessaire auprès du théâtre Feydeau, et même de tous les grands théâtres; on sent que cela est impraticable.

Il y a long-temps que j'ai démontré au ministère la nécessité de retrancher de l'École royale de musique cette classe qu'on appelle *de déclamation lyrique;* car ce n'est pas d'aujourd'hui que la situation de nos théâtres et le soin de leur recrutement m'occupent. Lainez, de tragique et de criarde mémoire, venait de mourir; le temps me parut opportun pour faire cette suppression. A la manière dont il donnait ses leçons, j'avais jugé qu'il n'y avait point de voix, si bien constituée qu'elle fût, qui pût résister au travail qu'il faisait faire à ses élèves. Son système était celui de l'ancienne école; c'était celui de l'opéra d'alors: on avait donc la certitude que ceux qui lui succéderaient n'en changeraient pas. Tout en parlant sans cesse de vues d'améliorations, les administrateurs n'écoutent guère ceux qui sont animés d'un zèle véritable et qui leur donnent de bons avis. La place de Lainez fut donnée à Adrien, et l'on continua à détruire toutes les voix qui se présentaient; la plupart n'arrivaient pas jusqu'à la porte de l'Académie royale de musique.

A la mort d'Adrien, je renouvelai mes instances pour qu'on examinât sérieusement le vice que je signalais; pour toute réponse on nomma M. Baptiste aîné professeur de déclamation lyrique. J'estime fort la personne et les talens de M. Baptiste; mais l'idée de lui confier l'enseignement du chant me parut si grotesque que je désespérai du salut de l'École, et que je pris le parti de garder le silence. Les engagemens que j'ai pris depuis lors envers le public ne me permettent plus de me taire, quoique je sois convaincu de l'inutilité de mes avis. En ôtant à M. Baptiste aîné l'enseignement de la déclamation spéciale pour lui confier celui de la déclamation lyrique, on avait fait une faute. Maintenant on veut la réparer; mais

il est fâcheux que, pour prix de son zèle, on n'ait à offrir à un homme estimable qu'une destitution. Les fautes ministérielles sont toujours graves. Adolphe Nourrit est, dit-on, désigné pour occuper la place devenue vacante par la retraite de M. Baptiste; on ajoute que, par égard pour son ancien professeur, il n'a point accepté. Ce refus l'honore.

Quatre professeurs de chant et de vocalisation ont reçu leur démission; ce sont MM. Plantade, Gérard, Blangini et Berton fils. On les rend ainsi responsables du petit nombre de chanteurs qui sont sortis de l'École; mais sans parler de Mme Albert, de Mlle Cinti, de Mme Dabadie, et d'autres qui se sont formés dans leurs classes, a-t-on bien examiné toutes les causes qui les ont empêchés d'en produire davantage? Ont-ils eu des voix à leur disposition? Et s'ils en ont eu, la condition qu'on leur imposait de fournir promptement des sujets à des théâtres en décadence ne les a-t-elle pas contraints à ne leur donner qu'une éducation trop hâtive? Il y a tant de choses à considérer dans les causes de cette rareté de chanteurs qu'on remarque maintenant dans toute l'Europe, qu'il ne faut pas se hâter de conclure, au risque de se tromper lourdement. D'ailleurs, lorsque ces professeurs ont été choisis pour remplir les places qu'ils occupaient, on a sans doute reconnu leur capacité, et leurs juges s'y connaissaient autant que ceux d'aujourd'hui. J'examinerai tout à l'heure l'effet moral de cette instabilité dans le sort des artistes, et me borne maintenant à considérer ce qui est substitué à ce qu'on supprime.

M. David Banderali, professeur distingué du Conservatoire de Milan, est engagé pour remplir les mêmes fonctions à celui de Paris. Son service commencera au mois d'avril prochain. M. Banderali, qu'on dit être âgé de cinquante et quelques années, n'est point familier avec la langue française; et comme on ne pourra le borner aux fonctions d'un maître de vocalisation, il enseignera à chanter en italien, et n'enseignera que cela, parce que c'est cela qu'il sait faire. Pourvu qu'on lui fournisse des

sujets pourvus d'une belle voix et d'un bon sentiment de musique, je suis persuadé qu'il formera d'excellens chanteurs; mais quel avantage en retireront nos théâtres? C'est d'eux cependant qu'il s'agit; car que nous importe que nos chanteurs brillent ailleurs qu'en France?

On m'objectera sans doute qu'un Français, sachant bien chanter en italien, peut appliquer sans peine ce qu'il sait à la langue française; mais, outre que l'articulation de cette langue offre de grandes difficultés dans le chant, outre qu'il est plus facile de bien chanter l'italien que le français, les avantages d'un chanteur italien sont tels qu'aucun élève de M. Banderali ne consentira à les échanger contre le dur noviciat qu'il faut faire au théâtre de l'Opéra-Comique ou à l'Académie royale de musique. Les moyens de recrutement étaient bornés naguères: ils seront nuls désormais, à moins qu'on ne consente à entrer en concurrence avec les théâtres étrangers et à disputer au poid de l'or des acteurs devenus indispensables.

J'ai déploré souvent l'état de décadence où se trouvent nos théâtres lyriques et l'art du chant à l'École royale de musique; j'ai dit que le péril était imminent; que des améliorations promptes étaient nécessaires, qu'il fallait se procurer des voix, et surtout ranimer l'émulation prête à s'éteindre; à Dieu ne plaise que j'aie voulu insinuer qu'il fallait faire venir des professeurs de chant d'Italie et renvoyer les nôtres. Eh! comment aurais-je eu cette pensée? L'Italie trouve à peine en elle-même des ressources pour ses propres besoins, ce qui prouve que ses écoles ne sont point dans un état florissant. On sait que les cantatrices qui y ont brillé le plus, depuis quelques années, sont françaises. Telles sont mesdames Mainvielle-Fodor, Méric-Lalande. Colombelle (*Coreldi*) et Favelli. Je le répète, je suis loin de contester le mérite de M. Banderali; mais ce mérite ne peut être utile que pour former des chanteurs destinés à aller briller en Italie.

Il est un autre point de vue sous lequel il faut envisager la réforme récente des professeurs de l'École royale de musique: il mérite l'attention d'un administrateur, car il s'agit

du moral des artistes qu'on ne blesse point en vain. La plus grande sévérité doit présider au choix des professeurs dans une école importante comme l'École royale de musique; mais ce choix ayant été fait doit être respecté, à moins que par une négligence coupable à remplir leurs devoirs ces professeurs n'aient provoqué leur destitution. Un artiste, pour être quelque chose, a besoin d'avenir et de sécurité. Les réformes, les réorganisations, que j'ai toujours vues suivies d'un état de choses pire qu'auparavant, enfantent le découragement au lieu de l'émulation qu'on veut faire naître. Ceux qui échappent au naufrage ne sont guère plus heureux que ceux qu'il engloutit; on s'habitue à considérer sa situation comme un état précaire, et comme le zèle est compté pour peu de chose, chacun n'en a que ce qu'il faut pour n'être point répréhensible. Il est une vérité incontestable, c'est qu'un état de malaise et d'inquiétude existe parmi tous les musiciens.

Parlerai-je de l'économie qui paraît avoir été la première cause de la réforme actuelle ? Mais cette économie même est une illusion; car s'il est vrai, comme on le dit, que le traitement ostensible ou secret de M. Banderali excède *dix mille francs*, ce traitement, joint aux pensions de retraite auxquelles plusieurs professeurs ont droit, absorbera la plus grande partie de cette misérable épargne. D'ailleurs, qu'est-ce qu'une dépense de cent cinquante ou de cent soixante mille francs pour l'entretien d'une école sans laquelle il n'y aurait point de musique en France ? d'une école à laquelle on doit au moins de la reconnaissance, puisqu'elle a fait à peu près tout ce qui brille sur nos théâtres, dans nos orchestres, et qui a imprimé l'essor que l'art musical a pris dans toute l'étendue du royaume ? Eh! sans la passion qui domine les artistes dignes de ce nom, croit-on qu'il se trouverait un seul professeur qui voulût livrer son talent pour les faibles appointemens qu'on accorde ? Quoi! un grand violoniste, un habile chanteur, un professeur de composition, un homme qui a consacré toute sa vie à pénétrer les secrets d'une théorie obscure et à en aplanir les difficultés, bor-

nent leur espoir à la somme annuelle de deux mille francs; sur cette somme une retenue de trois pour cent est faite au bénéfice de la caisse des pensions, et après dix-sept ou dix-huit ans ils sont exposés à être réformés sans obtenir cette pension, parce que les réglemens ne l'accordent qu'au bout de vingt ans de service, et sans qu'on leur restitue les retenues qui leur ont été faites! Ce n'est pas tout : ceux qui font un double service à l'Opéra et à l'École royale subissent une double retenue sur leurs appointemens de l'un et de l'autre emploi; néanmoins, par de nouveaux réglemens, ils ne sont point admis à cumuler deux pensions qu'ils auraient légalement gagnées, parce qu'on a jugé à propos de réunir les deux caisses en une seule.

Je sais qu'il est difficile qu'un administrateur connaisse tous les détails et saisisse toutes les conséquences de ses décisions; mais c'est à ceux qui l'entourent qu'il appartient de l'éclairer, surtout quand on est certain de rencontrer en lui l'amour du bien. Je me garderai bien toutefois d'imputer à M. Chérubini les réformes qui viennent d'être faites à l'École royale de musique; je suis certain qu'il a été le premier à les désapprouver, et qu'il n'est point dans son goût d'administrer des débris; mais il s'est soumis. Je sais à quels conseils on doit imputer ces changemens; mais je ne le dirai pas, parce que les artistes me comprendront sans que je m'explique, et parce qu'il est inutile que d'autres sachent ce que je tais.

J'ai rempli un devoir pénible; mais par cela même que c'est un devoir, j'ai dû le remplir. Mes paroles pourront être envenimées, et l'on pourra me faire un crime de ma hardiesse; mais, quoi qu'il en soit, j'aurai le témoignage de ma conscience et l'assentiment des gens de bien.

FÉTIS.

CORRESPONDANCE.

Choisy-le-Roi, le 2 janvier 1828.

Les lecteurs de la *Revue Musicale* ayant pu croire que les critiques de M. Troupenas sur ma gamme chromatique sont fondées, je me trouve dans l'obligation de les réfuter. Toutefois je rendrai justice aux intentions de cet amateur éclairé, qui n'a évidemment pour but que d'être utile à l'art musical, de même que je ne soutiendrai mes principes que par amour pour le vrai. J'ai établi ainsi les rapports des sons de la gamme chromatique, savoir :

ut,	*re* ♭,	*re*,	*mi* ♭,	*mi*,	*fa*,	*fa* ♯, *sol* ♭	*sol*,	*la* ♭,	*la*,	*si* ♭,	*si*,	*ut*.
1,	$\frac{16}{15}$,	$\frac{9}{8}$,	$\frac{6}{5}$,	$\frac{5}{4}$,	$\frac{4}{3}$,	$\frac{\sqrt{2}}{1}$,	$\frac{3}{2}$,	$\frac{8}{5}$,	$\frac{5}{3}$,	$\frac{16}{9}$,	$\frac{15}{8}$,	2.

M. Troupenas improuve seulement l'expression $\frac{16}{15}$, de la seconde mineure, celle $\frac{\sqrt{2}}{1}$, du triton, et celle $\frac{16}{9}$, de la septième mineure. Il n'a point reconnu le principe constitutif de cette gamme, qui la rend la plus régulière qu'il soit possible de l'être, les intervalles de l'*ut* grave au *re* ♭, à *re*, à *mi* ♭, à *mi*, à *fa*, et au triton, étant égaux, deux par deux, à ceux de l'*ut* aigu, au *si*, à *si* ♭, à *la*, à *la* ♭, à *sol* et au triton. Il s'est refusé à reconnaître que, destinée à l'accord des instrumens à *douze demi-tons invariables*, il est impossible d'y admettre des rapports plus rapprochés des moyens proportionnels géométriques ou demi-tons égaux, que l'on a voulu introduire jadis, et que leur fausseté universelle a dû faire rejeter à jamais. En effet, le rapport $\frac{16}{15}$, qui exprime le *re* ♭, a dû être admis au lieu de celui $\frac{25}{24}$, qui représente l'*ut* ♯, parce que le moyen proportionnel géométrique entre 1 et $\frac{9}{8}$ est $\frac{750}{707}$ égal à $\frac{18}{17}$ à peu de chose près, et par conséquent plus rapproché de $\frac{16}{15}$ que de $\frac{25}{24}$. De même le moyen proportionnel entre $\frac{5}{3}$, qui exprime le *la* et $\frac{15}{8}$, qui représente le *si*, est; $\frac{1250}{707}$ qui ne diffère de $\frac{16}{9}$ que de $\frac{62}{6363}$, ou environ

$\frac{1}{102}$, tandis qu'il diffère de $\frac{9}{5}$, *si* ♭ de M. Troupenas, de $\frac{113}{3525}$, ou environ $\frac{1}{31}$; en sorte que, quelle que soit la différence entre ma tierce majeure *la*, *ut* ♯, et ma tierce mineure *ut* ♯, *mi* (et elle est de $\frac{2048}{1875}$, ou un peu moins de $\frac{10}{9}$, expression du *ton mineur*), il est indispensable d'admettre cette anomalie apparente; car si l'on emploie l'*ut* ♯ de $\frac{25}{24}$, on aura la tierce majeure *re* ♭, *fa*, de la valeur de $\frac{32}{25}$, et la tierce mineure $\left\{ \begin{matrix} si\,\flat \\ \frac{8}{9} \end{matrix} \right.$, *re* ♭, de la valeur $\frac{225}{192}$, qui différeront de $\frac{6144}{5625}$, à peu près égal à $\frac{11}{10}$, de sorte que l'inconvénient est presque le même. Si l'on emploie le *si* ♭ de $\frac{9}{5}$ de M. Troupenas, il sera plus grave, car la tierce mineure sera exprimée par $\frac{125}{108}$, et sa différence avec la tierce majeure sera de $\frac{3456}{3125}$, qui ne diffère de $\frac{10}{9}$ que de $\frac{1}{192}$ [1].

Il ne reste plus à justifier que l'expression $\sqrt{2}$ du triton; mais l'impossibilité absolue d'admettre le *fa* ♯ à l'exclusion du *sol* ♭, ou ce dernier à la place de l'autre, suffit à cet égard.

N'est-il pas injuste de m'accuser de négligence relativement aux sixtes qui varient du mineur au majeur dans les plateaux dont les côtés diminuent en nombre du cercle au carré et au triangle, quand c'est moi qui, le premier, ai fait cette observation? J'en ai fait usage autant que je l'ai dû dans mon tableau des résonnances graves, en y insérant parmi les sons générateurs le *sol* ♯ et le *la* ♭. Je n'ai pas cru devoir faire mention des sixtes intermédiaires, et entre autres d'un *la* ♭, de 413 vibrations, qui eût été exprimé par le rapport essentiellement faux $\frac{13}{8}$; et qui aurait donné pour résonnances graves un *mi* de 160 vibrations, et un *sol* de 96 vibrations.

Le phénomène que j'ai constaté, la présence de l'accord de triton et de sixte majeure dans le plateau carré, ne me paraît point purement géométrique, puisque cet accord est le type naturel de l'harmonie dissonante, et fait nécessairement partie des dissonances dites de seconde et de

(1) M. Troupenas s'est trompé dans les valeurs comparées de la sixte mineure *ut* ♯, *la*, et de la tierce majeure *la*, *ut* ♯. Le premier intervalle est exprimé par $\frac{25}{16}$, et non pas $\frac{75}{64}$.

septième diminuée, distinctes l'une de l'autre par la tierce, qui est ou mineure ou majeure, comme dans *ut*, *mi* ♭, *fa* ♯, *la* et *ut*, *mi*, *fa* ♯, *la*.

Un article adressé à M. Fétis, et qui traite des diverses expressions des modulations dérivées de ma gamme, eût répondu à une autre critique de M. Troupenas; en attendant sa publication, je dois faire observer ici qu'il s'est fort mépris sur les résultats de mes rapports, en les accusant *absolument* tous de fausseté.

Par la construction de ma gamme, les accords consonnans qui suivent y sont exprimés avec la plus grande justesse, quelles que soient leurs inversions, savoir :

EN MODE MAJEUR.			EN MODE MINEUR.		
ut,	*mi* ♭,	*la* ♭.	*ut*,	*mi* ♭,	*sol*.
ut,	*mi*,	*sol*.	*ut*,	*mi*,	*la*.
ut,	*fa*,	*la*.	*ut*,	*fa*,	*la* ♭.
re ♭,	*fa*,	*la* ♭.	*re* ♭,	*fa*,	*si*.
re,	*fa*,	*si*.	*mi*,	*sol*,	*si*.

Je ne crois pas qu'aucune autre gamme chromatique puisse présenter des résultats aussi satisfaisans.

Je désire que ces éclaircissemens m'épargnent de la part des musiciens le reproche de n'être qu'un géomètre barbare, et de la part des géomètres celui de n'être qu'un musicien ignorant.

Le baron BLEIN.

NOUVELLES DE PARIS.

LES répétitions générales de la *Muette de Portici* ont commencé à l'Académie royale de musique samedi 5 janvier. On s'accorde à donner les plus grands éloges à cette nouvelle composition de M. Auber. L'administration ne néglige rien pour hâter la représentation de cet ouvrage, sa seule ressource, depuis le malheureux essai de Mme Déméri.

A propos de Mme Démeri, on assure qu'elle a demandé à tenter une nouvelle épreuve dans le *Siége de Corinthe*, consentant à rompre son engagement si elle ne réussit pas. Nous craignons bien que le proverbe, *Tout le monde ne peut aller à Corinthe*, ne se trouve encore vérifié dans cette circonstance.

— Le succès de Mlle Sontag s'est soutenu à la seconde représentation d'*Otello :* mêmes qualités, mêmes défauts sont tout ce qu'on y a remarqué. Cette cantatrice devait jouer, le 8 de ce mois, le rôle d'Elena dans la *Donna del Lago*, rôle dans lequel elle a recueilli les plus vifs applaudissemens en 1826; mais une indisposition subite ne lui a pas permis de paraître au jour indiqué. On espère que cette indisposition ne sera pas de longue durée, et qu'elle ne privera pas les amateurs d'un spectacle qui doit réunir le grand talent de Mme Pisaroni à celui de Mlle Sontag.

— On annonce une représentation au bénéfice de Galli qui ne peut manquer de piquer la curiosité. On y entendra, dans la *Semiramide*, Mme Mallibran (Mlle Garcia), qui jouera le rôle de *Sémiramis* pour cette fois seulement, avant son départ pour Londres. La voix de cette cantatrice étant un mezzo soprano du plus beau timbre, il est fâcheux qu'elle n'ait pu chanter le rôle d'Arsace, tandis que celui de Sémiramis aurait été confié à Mlle Sontag; mais Mme Pisaroni n'a point voulu consentir à céder son rôle, même pour une fois. Certes, personne ne peut le chanter mieux qu'elle; mais il y aurait eu, dans l'ensemble projeté, un attrait de curiosité très puissant pour le public. Cette représentation, au bénéfice de Galli, est, dit-on, très prochaine; on assure même qu'elle précédera la première représentation de *la Muette de Portici* à l'Opéra.

— Les représentations de *Masaniello* et du *Colporteur* ont été interrompues par l'indisposition de Mlle Prévost et de Mme Pradher, qui y jouent les principaux rôles. Ces interruptions ont toujours un fâcheux effet lorsqu'elles ont lieu dans la nouveauté des pièces, parce qu'elles font perdre au public l'habitude de se rendre au théâtre où on les joue. Heureusement les indispositions dont nous ve-

nons de parler ont cessé, et l'on a repris *Masaniello* le 8 de ce mois, et le *Colporteur* le 9.

L'administration du théâtre de l'Opéra-Comique a besoin de redoubler d'efforts pour se préparer à la saison défavorable de l'été. Malheureusement il nous paraît que ses ressources sont encore dans l'avenir. On prépare en ce moment l'*Exil de Rochester* et l'*Officier cosaque*; mais des pièces en un acte ne sont pas propres à faire des recettes productives; d'ailleurs, l'*Exil de Rochester* a été joué autrefois au théâtre du Vaudeville, et n'aura pas conséquemment l'attrait de la nouveauté. Quant à l'*Officier cosaque*, nous ignorons si c'est le même opéra-comique qui a été joué autrefois sous ce titre au théâtre de la Porte-Saint-Martin, et dont un compositeur peu connu, nommé Dumonchau, avait fait la musique.

Il ne paraît pas que la santé de M. Boieldieu lui ait permis de finir, pour cette année, son opéra des *Deux Nuits;* l'ouvrage de M. Scribe, intitulé *Robert-le-Diable*, dont M. Meyerbeer fait la musique, n'est pas prêt; M. Cherubini paraît hésiter à donner son *Ali-Baba*, ou *les Quarante Voleurs;* il ne reste donc que *la Muette* qui puisse offrir la chance d'un grand succès. M. Hérold y travaille, dit-on, avec ardeur.

NÉCROLOGIE.

L'un des plus habiles instrumentistes de l'époque actuelle, M. Thomas Delcambre, est mort à Paris le 7 janvier dernier. Né à Douai (Nord), en 1766, il entra d'abord, en qualité de musicien dans un régiment qui était en garnison dans cette ville. A l'âge de dix-huit ans, il se rendit à Paris, et y devint l'élève d'Ozy, pour le basson, instrument sur lequel il acquit un talent très remarquable. En 1790 il entra à l'orchestre du théâtre de *Monsieur*, et y partagea l'emploi de premier basson avec Devienne. C'était l'époque des fameux bouffons italiens; l'orchestre, di-

rigé par Peppo, était excellent, et Delcambre y forma son goût. Les concerts du théâtre Feydeau, en 1794, lui donnèrent l'occasion de faire connaître son talent au public dans un concerto de sa composition, et dans les symphonies concertantes de Devienne pour hautbois, flûte, cor et basson, qu'il joua de création avec Hugot, Salentin et Frédéric Duvernois.

Admis comme professeur au Conservatoire de musique, lors de sa formation, il en remplit les fonctions jusqu'à la fin de 1825, où il prit sa retraite après trente ans de service. Ce fut aussi vers le même temps qu'il se retira de l'orchestre de l'Opéra, où il était entré après avoir obtenu la pension de retraite au théâtre Feydeau. De tous ses emplois il n'avait conservé, dans ses dernières années, que celui de premier basson à la Chapelle du Roi. Lors de la promotion des chevaliers de la Légion-d'Honneur, à la fête du Roi, en 1824, il avait obtenu la décoration de cet ordre.

Un beau son, une exécution nette et pure, étaient les qualités par lesquelles Delcambre se distinguait; mais son jeu laissait à désirer sous les rapports de l'élégance du style et de l'expression. Il a publié pour son instrument : 1° *Six sonates avec accompagnement de basse*, œuvre 1ᵉʳ; 2° *Six duos pour deux bassons*, œuvre 2ᵉ; Paris, 1796; 3° *Six duos idem*, œuvre 3ᵉ, Paris, 1798; 4° *Concerto pour basson principal, avec accompagnement d'orchestre*, œuvre 4ᵉ. Ces morceaux sont peu remarquables.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

MILAN. *Concert de Paganini.* Le cours des représentations de la saison, au grand théâtre, s'est terminé dimanche, 2 décembre, par le *Pirate* de M. Bellini. La foule était immense; presque tous les morceaux ont été redemandés; les cavatines de Mᵐᵉ Lalande et celle de Rubini, leur duo et l'air de Rubini, le chœur du premier acte, etc.

ont été de ce nombre. Le public aurait bien voulu faire répéter celui de Mme Lalande, mais son intérêt pour la santé de cette charmante cantatrice l'a emporté, et la crainte de la fatiguer a prévalu sur ses désirs. Rubini, Mme Lalande, Tamburini et le compositeur ont été appelés après le premier et le second acte, pour recevoir le témoignage de la satisfaction générale.

Le lendemain de cette représentation de clôture, les amateurs se sont rendus au même théâtre; on allait y entendre, après un an d'absence, le célèbre violoniste, la gloire de l'Italie. Deux chanteurs qui devaient jeter de la variété dans le concert, manquèrent au rendez-vous; mais le public ne s'en inquiéta nullement : toute son attention était concentrée sur le *héros de la fête*. En effet, Paganini l'a complètement dédommagé de cette légère privation. Il est impossible d'imaginer les difficultés exécutées par cet homme étonnant. Il passe, avec la même perfection, du genre grave au gracieux; du bouffe au pathétique. Entre les divers morceaux exécutés par Paganini, on a entendu Mlle Bianchi, jeune cantatrice, qui possède une voix légère et bien timbrée; elle a reçu du public des applaudissemens d'autant plus mérités qu'elle paraît extrêmement modeste.

Paganini a donné trois autres soirées qui ont encore attiré les nombreux amateurs de musique.

Dans le mouvement des autres théâtres d'Italie, on remarque à Bologna, la signora Lugani, *prima donna*, et Colla, première basse chantante; à Trévise, Caroline *Graziosi*, *prima donna contralto*, élève de M. Banderali; à Turin, au théâtre royal, Violente Camporesi, *prima donna*; Rose Mariani, *primo musico*, Joseph Binaghi, premier ténor, Jean Bottari et Lucien Mariani, premières basses; dans la même ville, au théâtre Sutera, Elena Alessandri, contralto, etc.

— Le rédacteur du journal de Milan, intitulé : *I Teatri*, nous reproche d'avoir élevé des doutes sur les qualités remarquables qu'on accorde dans les journaux italiens à la musique du *Pirate* de M. Bellini; mais après les éloges que

nous avons vu faire des partitions décolorées de Vaccai, de Paccini, de Donizetti, et autres compositeurs de même force, il est permis de se défier de l'enthousiasme ultramontain. D'ailleurs, en formant des vœux pour que la musique de M. Bellini fût digne des louanges qu'on lui accorde, il nous semble que nous ne portons point de jugement défavorable, puisque nous ne pouvons juger de ce que nous ne connaissons pas.

Berlin, 28 novembre. On donne depuis quelque temps au théâtre de Kœnigstadt une traduction allemande de l'opéra de Weigl, intitulé *Amor marinaro*. Cet ouvrage, qui n'est pas dépourvu de charme, n'a cependant aucune influence sur les recettes. On y a intercalé beaucoup de morceaux de musique plus ou moins modernes, qui tranchent beaucoup trop avec la partition originale, dont la date est déjà un peu ancienne.

Le deuil de la cour de Saxe a amené ici le *basso* Zezi et Mlle Palazzezi, tous deux attachés au théâtre de Dresde. Ils ont donné plusieurs de ces concerts qu'on appelle *représentations scéniques en costume*. Ces sortes de soirées, auxquelles on ne saurait donner un nom bien exact, car celui sous lequel on a essayé de les mettre à la mode ne leur convient guère, ont été introduites par Mme Catalani, et ne font pas fortune depuis son départ. Ces deux artistes, assistés par plusieurs autres, attachés aux théâtres lyriques de Berlin, ont fait entendre un assez grand nombre de morceaux de musique moderne qui n'ont pas tous été également goûtés, particulièrement quelques-uns de la *Pastorelle* de Vaccai, qu'on ne se soucie pas d'entendre plus souvent.

On annonce, comme devant donner prochainement un concert, Mme Paravicini, violoniste, élève de M. Kreutzer, de Paris, qui vient de parcourir l'Italie et la Sicile.

M. Baermann a fait applaudir récemment, dans un concert, son talent sur la clarinette.

Francfort-sur-Mein. Le maître de chapelle Guhr, chef d'orchestre du grand théâtre, avait organisé pour le jour de Noël un concert fort remarquable pour le choix des

morceaux, presque tous inconnus aux amateurs de Francfort, ou inédits. Voici la composition du programme. Première partie. 1° Ouverture de *Pietro d'Albano*, opéra nouveau de Spohr. 2°. Air de basse du même opéra, chanté par M.... 3° Concerto de piano composé et exécuté par Hiller, élève de Hummel. 4° Quartetto avec chœur de *Pietro d'Albano*. Deuxième partie. 1°. Ouverture de *Don Carlos*, de Ferdinand Ries. 2° Trio de *la Fiancée du Brigand*, opéra inédit du même auteur. 3° Concerto de Boehm pour la flûte, exécuté par l'aveugle Grünberg. 4°. Chant des brigands, à quatre voix, par F. Ries. 5° Improvisation sur le piano, par Hiller. 6° Chant du matin de Jaeger. 7° Finale de *Siegmar*, opéra de Guhr. Les journaux de Francfort ne parlent pas de l'effet produit par tous les morceaux, mais ils mentionnent particulièrement la belle ouverture de *Don Carlos*, le trio brillant de la *Fiancée du Brigand*, la brillante exécution et l'improvisation de M. Hiller, et l'instrumentation fort remarquable de l'air de basse de Pietro d'Albano.

— On a exécuté le jour de la Toussaint, dans l'oratoire des RR. PP. Philippini, à Rome, un nouvel oratorio *Il Paradiso perduto*, musique du maestro Bonfichi. Ce morceau, auquel on donne beaucoup d'éloges, a été exécuté deux autres fois depuis cette époque.

— On donne depuis quelques jours, à la *Fenice*, à Venise, *Gastone di Foix*, opéra sur lequel nous n'avons aucun renseignement; la musique est de M. Persiani, jeune musicien que nous ne connaissons encore que par les grands éloges que lui ont prodigués les journaux italiens, qui malheureusement, n'en refusent à personne.

PUBLICATIONS ÉTRANGÈRES.

Missa composita, et serenissimo ac eminentissimo domino Rudolpho Joanni Cæsareo Principi et Archiduci Austriæ S. R. E. Tit. S. Petri in monte Aureo Cardinali et Archiepiscopo Olomucensi, profundissima cum veneratione dedicata a Ludovico van Beethoven. Opus 123. (Messe solennelle en *ré* majeur par Louis van Beethoven, œuvre 123). Mayence, chez les fils de B. Schott; Paris, même maison, place des Italiens, n° 1; Anvers, A. Schott. Partition et parties séparées.

L'infirmité qui isola en quelque sorte Beethoven du reste du monde dans ses dernières années, cette surdité complète qui, en le privant pour toujours du plaisir d'entendre de la musique, ne lui avait point ôté le besoin d'en composer, avait développé en lui un sentiment de mélancolie profonde dont tous ses derniers ouvrages sont empreints. Celui-ci n'en est point exempt; mais, moins chargé de modulations étranges que quelques-unes de ses compositions instrumentales, il frappe d'abord par son caractère de grandeur et par sa couleur religieuse et locale. Conçue sur la plus grande échelle, cette messe peut être considérée comme une des productions les plus importantes de ces derniers temps. Toutes les ressources des voix et des instrumens y sont mises à contribution pour produire les plus beaux effets. Un chœur à quatre parties dialogue avec quatre voix de solo, et se marie avec un orchestre formidable et avec l'orgue. Le système d'instrumentation y est riche, mais analogue au style sévère de la musique sacrée. Quelques incorrections d'harmonie s'y font à la vérité remarquer; mais, comme elles ne se trouvent que dans de grandes masses, elles sont de nature à choquer plutôt l'œil que l'oreille.

Le *Kyrie* n'est presque qu'un travail d'harmonie dans un mouvement *sostenuto*; mais ce travail est du plus bel

effet, et prépare à merveille, par son ton majestueux, l'espèce de fantaisie du *Christe* après laquelle le motif du Kyrie est ramené, mais enrichi de modulations nouvelles et d'un travail exquis de voix et d'instrumens où l'on reconnaît le génie original de Beethoven.

Le début du *Gloria* est extrêmement brillant : quoique traité de manière à ne pas répéter les paroles à l'excès et d'une manière courante, ce morceau n'a pas la sécheresse de ce qu'on appelle une *messe brève* ou *courante*. Les plus beaux effets s'y trouvent réunis malgré cette marche rapide ; le *Qui tollis*, d'un mouvement lent, est le seul morceau où le développement du sujet musical ait obligé Beethoven de répéter les mots. Le *Quoniam* ramène le système de l'introduction du *Gloria* jusqu'à la fugue *In gloria Dei patris*. Cette fugue est traitée en *réponse réelle ;* son sujet est riche ; mais c'est dans ce genre qu'on aperçoit ce qui a manqué aux études premières de Beethoven, non que cette fugue ne soit assez régulière ; mais on y remarque une certaine raideur qui prouve que ce genre de musique n'était pas familier à ce grand musicien. Plusieurs des marches d'harmonie qu'on y rencontre portent à faux, notamment une succession d'accords de neuvième, où la dissonance ne peut avoir de résolution qu'en montant. Combien cette fugue est inférieure à celles qu'on trouve dans toutes les messes de M. Cherubini ! Dans celles-ci l'art est porté si haut qu'il s'évanouit, en quelque sorte, pour ne donner que des résultats qui ressemblent à des inspirations libres.

Conçu sur les plus grandes proportions, le *Credo* renferme une prodigieuse quantité de motifs originaux et d'effets piquans ; mais autant qu'on peut en juger à l'aspect d'une partition, il manque peut-être d'unité. Le mouvement final, *et vitam venturi*, est de la plus grande beauté. On peut en dire autant du *Sanctus*, du *Benedictus*, et de l'*Agnus Dei*, véritables créations qui sont dignes d'être rangées parmi ce qui existe de plus beau et de plus original en musique. Jamais, peut-être, Beethoven ne s'est élevé si haut que dans ces morceaux, dont les com-

binaisons immenses sont de nature à frapper d'étonnement les artistes les plus habiles et les plus instruits. Malheureusement le grand nombre de voix et d'instrumens nécessaires pour l'entendre, et les difficultés d'exécution, ne laissent que peu d'espoir d'en jouir souvent. Il serait cependant digne des artistes de la capitale de se réunir pour exécuter ce bel ouvrage avec tout le soin et tout le luxe qu'il exige.

Vollstændige Singschule in vier Abtheilungen mit teutschen, italienischen und franzæsischen Vorbemerkungen und Erlæuterungen (Méthode de chant, divisée en quatre parties, avec un avant-propos et des explications en allemand, en italien et en français, par Pierre de Winter). Mayence, chez les fils de B. Schott, et à Paris, même maison, place des Italiens, n° 1.

Il serait difficile de dénombrer tous les traités élémentaires qui ont été écrits sur l'art du chant et sur le solfége; mais malgré cette quantité prodigieuse de méthodes, le nombre des bons ouvrages est fort borné. Les uns ne sont que les erreurs de la médiocrité qui essaie inutilement de sortir de l'obscurité à laquelle elle est condamnée; dans d'autres, on ne trouve que des systèmes plus ou moins obscurs, plus ou moins extravagans; d'autres, enfin, ne sont que des spéculations de marchands de musique. Il n'appartient qu'à des hommes supérieurs d'écrire avec utilité sur les élémens des sciences et des arts. Ils sont aussi, je le sais, sujets à l'erreur; mais dans les fausses routes où ils s'engagent quelquefois, ils ne manquent jamais de faire des découvertes. D'ailleurs, qui ne connaît qu'une méthode n'a qu'une instruction bornée; il est donc nécessaire qu'il y en ait plusieurs, afin d'en comparer les résultats et de pouvoir choisir.

La méthode de chant de Winter diffère essentiellement en plusieurs points de quelques autres qui jouissent d'une réputation justement méritée; néanmoins c'est un fort bon ouvrage. La première partie, destinée à

former l'intonation des élèves, n'est guère qu'un solfége; malheureusement ce solfége est peu développé et ne contient qu'un petit nombre de combinaisons mélodiques. Cette partie se termine, je ne sais pourquoi, par quatre morceaux de musique sacrée à quatre parties.

C'est dans la seconde partie que commence, à proprement parler, la méthode de chant. Les premières leçons ont pour objet la manière de porter la voix et d'unir les sons, d'abord sur de simples voyelles, ensuite sur des paroles. Viennent après ces exercices ceux qui doivent former la vocalisation, en commençant par les traits les plus simples et finissant par les plus difficiles. Winter me paraît être le premier qui ait placé des paroles sous les traits, en les disposant dans un ordre méthodique, pour accoutumer à vocaliser sur toutes sortes de syllabes; c'est une fort bonne méthode, préférable à celle de n'employer pour les exercices que des voyelles isolées.

Après les exercices partiels contenus dans la seconde partie de sa méthode, Winter a réuni toutes les espèces de traits, les *groupes*, les *mordents*, les appogiatures, dans les vocalises qui composent la troisième partie. Dans la quatrième, toutes les espèces de broderies dont on peut orner les phrases les plus simples; les terminaisons et les cadences, se trouvent réunies et complètent un système général d'enseignement qui ne me paraît laisser rien à désirer. D'autres ouvrages peuvent renfermer des choses qui sont peut-être plus en rapport avec nos habitudes actuelles; mais aucun ne me paraît plus propre que celui-ci à former de grands chanteurs à la manière de Marchesi ou de Crescentini. En écrivant sur l'art du chant, Winter n'était pas seulement un théoricien, il dévoilait la méthode qu'il avait suivie dans l'éducation des habiles chanteurs dont il avait enrichi l'Allemagne; rien ne remplace l'expérience.

FÉTIS.

— *Mayr e la Musica, Almanacco per l'anno bisestile* 1828. Milan, Fr. Sp. Artaria.

Un petit volume élégamment imprimé a été publié à la fin de 1826 par le même éditeur, sous le titre de *Rossini e la musica*. Outre une notice assez étendue sur la vie et les ouvrages du célèbre maître de Pesaro, il contenait quelques détails concernant plusieurs artistes distingués, tels que Philippe Galli, Mme Pasta, etc. Celui qui paraît cette année sous le titre de *Mayr e la Musica* est destiné à faire suite à ce premier essai; outre la vie du maître dont il porte le nom, il renferme des notices sur Mme Méric-Lalande, Nicolas Zingarelli, Remorini, Jean-Baptiste Rubini, Antoine Tamburini, Jean David et Nicolas Paganini. Les portraits dont ces notices sont accompagnées ne manquent pas de ressemblance, et ne sont pas mal gravés.

— *Brevi Notizie intorno ad alcuni più celebri compositori di musica, e cenni sullo stato presente del canto italiano.* Roveretto, Marchesani, 1827, in-8° de 87 pages. L'auteur de cet opuscule, M. Joseph Bridi, a fait preuve d'une impartialité bien rare dans son pays, en plaçant quatre Allemands au nombre des plus célèbres compositeurs. Les musiciens dont il a écrit la vie sont Sacchetti, Haendel, Gluck, Jomelli, Haydn, Palestrina et Mozart. Nous avouons que ce célèbre Sacchetti nous est tout-à-fait inconnu, et comme nous ne connaissons l'ouvrage de M. Bridi que par un article de la *Gazette de Milan*, nous présumons que le rédacteur de cet article s'est trompé, et qu'il a écrit *Sacchetti* au lieu de *Sacchini*.

ANNONCES.

PREMIÈRE MESSE SOLENNELLE A GRAND ORCHESTRE, composée et dédiée à M. le duc de Grammont par M. Lesueur, surintendant de la musique du Roi, chevalier des ordres royaux de Saint-Michel et de la Légion-d'Honneur, membre de l'Institut, etc., avec accompagnement d'orgue

ou de piano, par Ermel, pensionnaire du Roi à Rome. Prix, 50 fr. Paris, chez Frey, place des Victoires, n° 8.

Cette messe est l'une de celles que M. Lesueur a composées pour le service de la chapelle du Roi; la publication de la belle messe de Noël du même auteur avait fait naître chez les amateurs le désir que d'autres compositions du même auteur fussent mises au jour. C'est pour satisfaire aux demandes qui lui ont été adressées à ce sujet, que M. Lesueur s'est décidé à faire paraître la messe que nous annonçons, laquelle sera suivie de plusieurs autres ouvrages de musique sacrée. Ces productions d'un des chefs de l'école française offrent l'avantage d'être d'une exécution facile, et de convenir aux villes des départemens où l'on ne peut rassembler des orchestres nombreux.

— E. et M. (elle et moi), duo romantique à quatre mains, pour le piano-forté, composé par Chrétien Urhan, de la chapelle du Roi et de l'Académie royale de musique, et dédié à L. Van Beethoven, œuvre 1er, prix 7 fr. 50 c.

Paris, Richault, boulevard Poissonnière, n° 16, au 1er.

Voici une production originale, s'il en fut jamais : l'auteur n'a consulté évidemment que ses propres sensations en la composant, sans s'inquiéter des formes convenues, et probablement sans autre but que de se plaire. Ce qu'on y trouve surtout, c'est de la passion, de l'abandon, du délire même ; les effets d'harmonie sont souvent neufs et piquans ; malheureusement la mélodie est rare dans ce morceau, et quelquefois on la désire pour se reposer des modulations multipliées. Nonobstant ce défaut, qui est moins sensible que s'il s'agissait d'un autre genre de pièces, la composition de M. Urhan est d'un ordre fort distingué.

DE L'EXÉCUTION MUSICALE.

Pour un musicien vulgaire la musique n'est qu'un amas de notes, de dièses, de bémols, de pauses, de soupirs; jouer juste et en mesure lui paraît le comble de la perfection; et comme ce genre de mérite est assez rare, on est forcé de convenir qu'il n'a pas tort de l'estimer. Mais qu'il y a loin de cette exécution mécanique, qui laisse l'ame de l'auditeur dans l'état d'inertie où se trouve celle du symphoniste, à l'accord de sentiment qui, de proche en proche, se communique des exécutans au public; à ces nuances délicates qui colorent la pensée du compositeur, en montrent le sublime, et souvent lui prêtent des beautés; à cette expression, enfin, sans laquelle la musique n'est qu'un vain bruit!

Effet remarquable et qui prouve la puissance du vrai talent! Supposez un orchestre, une troupe de chanteurs médiocres, qui, dans leur exécution terne, laissent nos sensations en repos; qu'un chef ardent, un musicien doué d'une organisation forte arrive au milieu d'eux, tout à coup le feu sacré embrasera ces êtres inanimés; la métamorphose opérée dans un instant pourra même être telle qu'on aura peine à se persuader qu'on entend les mêmes symphonistes, les mêmes chanteurs. Le *nec plus ultra* de l'effet musical ne peut avoir lieu que lorsque tous les exécutans possèdent non-seulement une égale habileté, mais une même flexibilité d'organes, un pareil degré de chaleur et d'enthousiasme. De semblables réunions ont toujours été rares et ne sont que des exceptions. La fameuse troupe des bouffons de 1789 en a offert un exemple; depuis lors Viotti, accompagné par Mme de Mongeroult; Baillot, dans un trio joué par lui; Rode et Lamarre, au Conservatoire, ont donné l'idée d'une perfection qu'on peut retrouver dans des réunions peu nombreuses, mais à laquelle il est bien difficile d'atteindre avec des chœurs ou des or-

chestres complets. A défaut de ce beau idéal, on se contente du beau relatif, parce qu'on n'en connaît point d'autre. C'est, comme je l'ai dit, celui qui résulte de la réunion de quelques artistes du premier ordre à d'autres moins heureusement organisés. Tel, qui n'a pas été doté par la nature assez libéralement pour communiquer de vives sensations à ceux qui l'entourent, est du moins susceptible d'en recevoir; c'est ce qui explique les transformations subites qu'on remarque quelquefois dans les mêmes individus, selon qu'ils sont bien ou mal dirigés.

L'habileté dans le mécanisme du chant ou dans le jeu des instrumens est sans doute nécessaire pour atteindre à une bonne exécution; mais elle ne suffit pas. C'est dans sa sensibilité, dans son enthousiasme, qu'un artiste trouve le plus de ressources pour émouvoir ceux qui l'écoutent. La dextérité peut quelquefois étonner par ses prodiges; mais l'expression véritable a seule le privilége de toucher. Ce que j'appelle *expression* n'est pas ce jeu grimacier qui consiste à se tordre les bras, à se pencher avec affectation, à agiter le corps et la tête, sorte de pantomime dont quelques musiciens font usage et dont eux seuls sont dupes; l'expression véritable se manifeste sans effort par les accens de la voix ou des instrumens. Le musicien qui en a le sentiment la transmet comme par enchantement de l'ame au gosier, au bout des doigts, à l'archet, à la corde, au clavier. Le timbre de sa voix, sa respiration, son toucher en sont empreints; pour lui, il n'y a pas de mauvais instrument, parce qu'il améliore tout; j'oserais presque dire qu'il n'y a pas de mauvaise musique, quoiqu'il soit plus sensible qu'un autre aux beautés de la composition.

On serait dans l'erreur si l'on croyait qu'il n'y a d'expression possible que celle de la tristesse ou de la mélancolie : chaque genre a des accens qui lui sont propres; le talent consiste à s'identifier au style du morceau qu'on exécute, à être simple dans la simplicité, véhément dans la passion, avare d'ornemens dans la musique sévère, brillant de *fioritures* dans les élégantes folies à la mode, et toujours grand, même dans les petites choses. Il n'est pas

besoin de beaucoup d'efforts ou de grands développemens pour nous procurer des émotions de diverses espèces : une phrase de *cantabile*, un motif de *rondo*, suffisent. Que dis-je? une simple note, un *appogiature* bien senti, un accent, tirent quelquefois des cris d'admiration de tout un auditoire. Dût-on m'accuser d'exagération, je dirai même que j'ai souvent pressenti le grand artiste à la manière dont l'archet attaquait la corde, ou dont le doigt frappait la touche pour s'accorder. Je ne sais quelle émanation se répandait alors dans l'atmosphère pour annoncer la présence du talent; mais je m'y suis rarement trompé. Je me persuade que je serai compris par quelques-uns de mes lecteurs.

La nature a placé dans tous les pays des êtres heureusement organisés pour les arts; mais leur nombre diffère selon que les circonstances, le climat, ou d'autres causes difficiles à apprécier sont plus ou moins favorables. Ainsi, parmi les exécutans, la France a produit Garat, Rode, Baillot, Kreutzer, Duport, Tulou, et beaucoup d'autres que je pourrais citer, et qui rivalisent avec les plus grands artistes de l'Italie ou de l'Allemagne; cependant les dispositions naturelles de la nation française ne sont pas favorables à la musique; l'état florissant dans lequel on y trouve certaines parties de cet art est plutôt le fruit de l'éducation que celui d'un goût inné. Les Français connaissent la perfection et la cherchent; mais quoique leur goût soit exigeant, ils obtiennent rarement de bons résultats dans leur musique d'ensemble, parce qu'il n'y a point d'unité dans leur manière de sentir. Les Italiens, au contraire, s'accommodent assez facilement de la médiocrité; on les voit assister patiemment, pendant toute une saison, à un mauvais opéra, pourvu qu'il y ait dans le cours de la représentation une cavatine, un air, un duo, assez bien chantés pour les indemniser du reste. Mais ce même peuple, indifférent en apparence sur le mérite de l'exécution, est susceptible d'atteindre aux plus beaux effets d'ensemble par l'unanimité de sentiment qui dirige les chanteurs ou les instrumentistes. L'expérience prouve que quatre ou

cinq chanteurs médiocres, pris au hasard parmi les Italiens, et soutenus par un accompagnateur qui pourrait jouer à peine une sonate de Nicolaï, ont une verve, un *brio* qu'on ne trouverait pas dans le même morceau exécuté par d'excellens chanteurs français, et accompagné par un virtuose, quoique aucun des Italiens ne pût soutenir la comparaison avec les Français pris individuellement. Il y a chez nous je ne sais quelle distraction qui s'oppose au concours d'intentions nécessaire pour obtenir de grands effets d'ensemble, tandis que les Italiens sont évidemment captivés par la puissance de la musique.

L'absence de dispositions naturelles dans la masse de la nation rend nécessaires les institutions pour propager dans nos provinces le goût d'un art si nécessaire à notre bonheur, et qui, dans quelques-unes, est fort négligé. A Paris les maîtres abondent; dans un grand nombre de villes ils sont rares, et dans d'autres ils manquent tout-à-fait. Je crois que, concurremment avec l'École royale de musique et les autres écoles établies à Lille, à Douai, à Toulouse, etc., le rétablissement des maîtrises serait le meilleur moyen pour répandre et perfectionner le goût de la musique; car c'est par l'église que le sentiment de cet art s'introduit dans le peuple. L'Italie elle-même n'a point perdu impunément ses institutions de musique sacrée; car c'est de leur suppression que date la décadence de toutes les autres parties de l'art dans ce beau pays. On comprend qu'en indiquant le rétablissement des maîtrises comme un moyen pour développer dès l'enfance les légères dispositions que le peuple peut avoir pour la musique, je ne prétends pas qu'on doit faire entendre dans les églises la mauvaise musique qu'on y chantait avant la révolution; l'Allemagne, l'Italie et nos compositeurs fourniraient aujourd'hui les moyens de remplacer avantageusement ces ouvrages gothiques.

Il faut l'avouer, bien que nous ne soyons pas arrivés au point de perfection désirable, nous avons fait de grands progrès depuis l'établissement du Conservatoire; non qu'il y ait aujourd'hui de plus grands talens qu'il n'y en avait

avant cette époque, car Rode, Kreutzer, Baillot, Duport, Ory, etc., sont restés les modèles de tous nos jeunes artistes; mais le nombre de gens habiles s'est beaucoup augmenté; plusieurs se sont dispersés dans les provinces, et y ont excité une émulation inconnue auparavant. L'étude de l'harmonie, devenue générale, commence à familiariser les amateurs avec des combinaisons qu'on aurait à peine supportées autrefois. L'organe auditif des exécutans, rendu plus sensible par cette étude, saisit beaucoup plus promptement les intentions du compositeur, et par cela seul ils s'y prêtent davantage et les rendent mieux. Si, nonobstant ces améliorations, l'on remarque souvent un défaut d'ensemble dans l'exécution des masses; si, même, des artistes distingués laissent quelquefois beaucoup à désirer dans l'ensemble, c'est, ce me semble, parce qu'on n'apporte pas assez d'attention à des dispositions préliminaires d'une grande importance, et parce que certains préjugés ont retenu dans un état d'infériorité des parties essentielles qu'il serait facile de perfectionner. Je crois devoir présenter quelques idées à cet égard. Les objets qui, dans l'état actuel des choses, me paraissent mériter le plus d'attention sont :

1° La disposition des orchestres.

2° Les proportions de ces mêmes orchestres, soit à l'égard des voix, soit par rapport aux instrumens entre eux.

3° Les instrumens à vent.

4° Les contrebasses.

5° L'exécution vocale dans les chœurs et dans les morceaux d'ensemble.

6° L'accompagnement.

7° L'ensemble.

Les orchestres ne se disposent pas de la même manière pour les concerts et pour les représentations théâtrales, quoiqu'on n'aperçoive pas trop la cause de cette différence. La place du chef y est surtout choisie d'une manière toute opposée, à l'exception de celui du Théâtre-Italien. Tout le monde avoue qu'il faut qu'un chef d'orchestre ait sous ses

yeux les musiciens qu'il dirige, et néanmoins l'on s'obstine à le placer près de la rampe, de manière que tous les instrumentistes sont derrière lui, et qu'il doit se tourner pour les voir. C'est ainsi qu'on en use à l'Opéra, à l'Opéra-Comique, à l'Odéon, et dans toutes les villes de France. Cependant, outre l'avantage qu'il y a pour le chef de voir ses subordonnés, pour les surveiller, exciter leur attention, et les ramener promptement au mouvement qui a subi quelque altération, il est aussi fort important que les musiciens puissent rencontrer quelquefois les yeux de celui qui les dirige; car le moindre signe de tête, est souvent significatif, et détermine avec promptitude l'intention d'un effet qui est comprise à l'instant par tout le monde. D'ailleurs, il est presque impossible qu'un orchestre reste indifférent ou froid lorsqu'il voit son chef attentif et plein d'ardeur. La disposition de l'orchestre du Théâtre-Italien, et la place occupée par M. Grasset rappellent à peu près l'arrangement de l'orchestre du théâtre Feydeau, à l'époque où il était dirigé par La Houssaye. Cette disposition, qui place le chef vers l'un des côtés de la scène, et qui range tous les musiciens devant lui, est excellente, quant à la partie instrumentale; mais elle me paraît moins heureuse en ce qui concerne le théâtre, parce qu'elle isole le chef des acteurs et des chœurs, et qu'elle oblige celui-ci à tourner la tête pour voir la scène. Cet inconvénient est moins grave au Théâtre-Italien qu'ailleurs, parce que tous les acteurs y sont bons musiciens, et parce que le chœur, rangé en espalier des deux côtés du théâtre, y prend peu de part à l'action, et n'est occupé que de l'exécution musicale; mais à l'Opéra, au théâtre Feydeau, à l'Odéon, et dans tous les théâtres de France, il n'en est point ainsi. Par un reste de notre ancienne barbarie, ceux de nos acteurs qui savent bien la musique sont en petit nombre; les autres sont obligés d'avoir souvent recours au chef d'orchestre, et le cherchent des yeux. Les chœurs y marchent souvent en chantant, et sont enclins à perdre la mesure s'ils ne sont soutenus. Un répertoire immense et dans lequel il se trouve des opéras qu'on joue quelquefois sans répétitions, après

une interruption de six mois, ajoute encore aux difficultés de l'ensemble. Il est donc nécessaire que le chef d'orchestre y soit placé en face de la scène et au centre; mais au lieu d'avoir son pupitre attaché à la rampe, je pense qu'il doit être près de la séparation de l'orchestre du public ou du parterre, afin de voir d'un coup d'œil toute la scène et tous les musiciens. On sent que cette disposition obligerait à avoir un souffleur à l'Opéra. Il est ridicule que ce soit le directeur d'orchestre qui fasse cet office.

Une autre question se présente parmi nous : est-il plus avantageux de diriger avec le bâton de mesure qu'avec le violon? Je pense que l'usage gothique de se servir d'un bâton pour indiquer la mesure, usage qui a pris naissance dans les églises, n'est point applicable à l'exécution du théâtre. Quand il s'agit de déterminer promptement un changement de mouvement, ou de ramener à la mesure un orchestre en désordre, ce bâton n'est presque d'aucune utilité, à moins qu'on ne prenne le parti de frapper à grands coups les temps sur le pupitre, ce qui produit toujours un fort mauvais effet. Le chef d'orchestre qui joue bien du violon, et qui a de l'énergie, imprime bien mieux le mouvement avec son instrument, et donne mieux l'exemple de la chaleur : c'est une chose dont on peut se convaincre au Théâtre-Italien et dans nos bons concerts. Quelques-uns de nos directeurs d'orchestre ont imaginé une méthode qui me paraît plus vicieuse que celle du bâton de mesure : elle consiste à tenir à la main un violon dont on ne se sert pas, et à battre la mesure avec l'archet : cette frêle baguette, qui n'a pas même l'énergie du bâton, ne sert qu'à marquer des temps vagues en l'air. Je ne comprends pas comment un homme, doué de quelque chaleur, ne pulvérise pas plusieurs archets dans une soirée en suivant cette méthode. Sans parler de ce qui se fait dans les pays étrangers, Mestrino, Bruni, La Houssaye, Blasius et Grasset ont toujours conduit avec le violon, et ce sont les meilleurs chefs qu'on puisse citer parmi nous.

FÉTIS.

(*La suite au prochain numéro.*)

NOUVELLES DE PARIS.

THÉATRE ROYAL ITALIEN.

LA DONNA DEL LAGO. — Mlle SONTAG ; Mme PISARONI.

DEPUIS l'époque des rivalités de Hændel et de Porpora, on a vu souvent le public se diviser et former des partis en faveur d'un compositeur ou d'un chanteur contre un autre, qui avait aussi ses admirateurs et ses partisans. Ainsi Londres a long-temps retenti du bruit des querelles des *Farinellistes* et des *Senésinistes* ; la guerre d'opinion s'est ensuite rallumée à l'occasion de la fameuse Faustina Bordoni et de la Cuzzoni. En France, on se rappellera long-temps des disputes des *Gluckistes* et des *Piccinistes*, qui ont été suivies de celles des partisans de Mmes Mara et Todi. Plus tard, Mmes Barilli et Festa ont partagé l'opinion des *dilettanti*. Si nous n'avons pas vu se rallumer ces discussions entre les partisans de Mme Mainvielle-Fodor et ceux de Mme Pasta, cela tient à ce que la première, qui ne voulait pas admettre de partage dans ses succès, préféra d'aller recueillir en Italie des applaudissemens sans conteste.

Si je ne me trompe, voici venir des *Pisaronistes* et des *Sontagistes*, qui s'élancent dans l'arène, et qui vont combattre à outrance. Déjà des défis ont été portés ; déjà l'enthousiasme et l'injustice se sont signalés dans les deux camps, et les virtuoses ont été averties par des signes non équivoques qu'elles avaient à la fois à satisfaire leurs admirateurs et à combattre leurs ennemis. De paisibles amateurs, qui *ne décident point entre Parme et Berlin*, assistent, il est vrai, aux représentations qui réunissent les deux cantatrices sur la scène, dans le seul but de prendre du plaisir, de quelque côté qu'il vienne ; mais ils ne pourront pas garder long-temps cette neutralité. Malgré eux, ils se-

ront entraînés, subjugués, et, tôt ou tard, forcés de prendre parti pour le Nord ou pour l'Étrurie.

L'amour-propre des artistes s'alarme ordinairement de ces sortes de rivalités où le public les jette en dépit d'eux; et cependant rien n'est plus favorable à leur réputation, quand leur talent est réel. Il est doux, j'en conviens, de triompher sans obstacle; mais les succès faciles qu'on obtient à côté de la médiocrité conduisent quelquefois à la négligence, et l'on décroît sans en être averti. La rivalité, au contraire, qui met toujours en péril celui qui s'y trouve, oblige à faire des efforts continuels, qui tournent au profit du talent et du public. C'est la vie enfin; vie agitée, si l'on veut; mais les artistes ne sont point faits pour le repos, car le repos, c'est la mort.

Les entrepreneurs sont ceux qui se plaignent le moins de ces petites guerres, car, tant qu'elles durent, elles alimentent la caisse en remplissant la salle. Dans le fait, chacun y trouve son profit. Les indifférens même en retirent avantage; car les petites scènes qui ont lieu dans la salle varient le spectacle et rompent la monotonie. Quant aux journalistes, en recueillant les opinions, ils sont dispensés d'en avoir une, et leurs articles se trouvent tout faits, sans qu'ils y aient mis du leur, car ils vivent aussi de rapine. Cela posé, voyons quel a été le résultat de la lutte qui s'est engagée entre Mlle Sontag et Mme Pisaroni, dans *la Donna del Lago*.

Cet ouvrage, comme on sait, est l'un de ceux où Mlle Sontag avait eu le plus de succès en 1826. Les graces de sa personne, la douceur de sa voix, et la flexibilité de son gosier, la rendent éminemment propre à donner au rôle d'*Elena* le charme nécessaire. Les plus vifs applaudissemens l'ont accueillie à son entrée en scène. Quelques traits heureusement jetés dans la cavatine *Oh! matutini albori*, ont justifié les dispositions favorables du public. Je ferai cependant observer à Mlle Sontag, qu'en voulant donner de la légèreté à la phrase *oh sgombra omai*, elle en rétrécit les proportions; j'aimerais mieux qu'elle chantât la valeur des notes comme elle est écrite. Il n'y a rien en

de remarquable dans le duo *Sei gia sposa;* on pourrait même, sans trop de rigueur, dire qu'il a été mal chanté; l'*andante* et le dernier mouvement de ce morceau sont charmans; mais le premier *allegro* me paraît faire un contre-sens complet avec les paroles. Il n'y a rien dans le chant d'*Elena* qui exprime ces mots : *le mie barbare vicende*, etc.; et, quoique la phrase soit jolie, on en désirerait une qui fût moins bien et qui exprimât mieux la situation.

C'est à l'entrée de Mme Pisaroni dans le récitatif *Mura felici* que la représentation a commencé à prendre un éclat qu'elle a conservé jusqu'à la fin. Cette grande cantatrice a senti tout ce qu'elle avait à faire pour lutter contre les plus heureux dons naturels; elle a appelé à son secours toutes les ressources de son ame et de son beau talent; elle a été admirable dans le récitatif, dans l'*andantino* et dans l'*allegro* de son air. Le soin qu'elle mettait à éviter les sons gutturaux que je lui ai quelquefois reprochés, était remarquable; elle en a donné fort peu; aussi son succès a-t-il été complet. C'est dans cette scène que les premiers symptômes des divisions dont j'ai parlé se sont manifestés dans le parterre.

L'air de Duglas fait ordinairement peu d'effet : Zucchelli avait renoncé à le chanter; il n'a point été favorable à Levasseur. Celui de Rodrigo est aussi peu remarquable. Donzelli, qui le crie d'un bout à l'autre plutôt qu'il ne le chante, y fait éprouver une sensation pénible. Il se tire mieux de l'*andantino* qui sert d'introduction au finale. Mme Pisaroni produit toujours beaucoup d'effet dans la phrase *la mia spada e la piu fida*, etc. Cette phrase, qui fournit le motif du dernier ensemble, est d'un fort beau caractère.

C'est surtout dans le deuxième acte que Mmes Pisaroni et Sontag ont fait éprouver aux amateurs un plaisir sans mélange. Jamais peut-être le duo de *Bianca e Faliero* n'a été chanté avec autant de fini et d'ensemble. C'est là que j'ai retrouvé un exemple excessivement rare d'une justesse sans reproche, et d'une telle union dans les voix qu'elles ne semblaient en former qu'une seule. Inflexions, *apogiatures*, ornemens de tous genres semblaient être inspirés

aux deux virtuoses par l'effet d'une étincelle électrique. Les exemples d'une pareille perfection sont devenus si rares qu'on ne peut trop y donner d'éloges, ni trop encourager les artistes à les chercher; c'est le beau idéal du chant d'ensemble.

Le quatuor de *Bianca*, qui vient immédiatement après ce duo, ne laisse pas le temps de respirer aux deux cantatrices : néanmoins, Mmes Pisaroni et Sontag y ont retrouvé ce feu sacré dont elles venaient d'être animées; même verve, même fini, même perfection, et enfin même unité, quoiqu'elle soit bien plus difficile à obtenir dans un quatuor que dans un duo. Levasseur et Donzelli s'y sont montrés dignes de seconder les virtuoses qui, dans tout cet acte, se sont montrées vraiment inspirées.

On pouvait craindre que, fatiguée par les deux morceaux qu'elle venait de chanter avec tant de feu, Mme Pisaroni ne pût retrouver tous ses moyens pour son fameux air, qui vient immédiatement après; mais il n'y a point de lassitude qui tienne contre l'ardeur et la volonté d'un grand talent. Supérieure à elle-même, évitant avec soin les défauts qu'on lui a reprochés, et s'observant sans nuire à l'inspiration, l'habile cantatrice est arrivée dans cet air au plus haut degré de perfection. Depuis la retraite de Crescentini, j'avoue que je n'avais pas entendu chanter avec cette supériorité. Aussi le triomphe a-t-il été complet. Il semblait que les spectateurs n'avaient plus rien à désirer lorsque Mlle Sontag a déployé, dans trois variations du couplet final, toutes les ressources du chant le plus léger, le plus suave, le plus brillant qu'on puisse imaginer. Les plus grandes difficultés, exécutées avec la voix la plus douce et une facilité prodigieuse, ont fait passer quelques minutes au public dans une sorte d'extase. On a remarqué avec plaisir que pendant que la charmante cantatrice étalait ainsi toutes les merveilles de sa délicieuse voix, Mme Pisaroni regardait avec bienveillance sa jeune rivale, et souriait complaisamment à ses tours de force.

Cette représentation était décisive pour l'opinion qu'on peut se faire du talent de Mlle Sontag : voici celle que je

m'en suis faite. La nature l'a pourvue de l'organe le plus heureux pour le genre brillant, léger et gracieux. Sa voix égale, pure et sonore dans toute son étendue, se prête merveilleusement à toutes les formes de *fioritures*, et exécute les traits les plus difficiles avec un fini précieux qu'aucune autre cantatrice ne me paraît avoir au même degré. Le choix qu'elle fait des *fioritures* est souvent original: personne ne sait mieux qu'elle modifier sa voix de la force à la douceur; enfin, elle ne manque pas d'une certaine expression mélancolique qui a beaucoup de charme. Mais Mlle Sontag ne me paraît nullement destinée à aborder les choses larges et dramatiques. Sa manière, quelque parfaite qu'elle soit, a quelque chose d'étroit dans ses proportions, et ne peut se prêter à de grands développemens de passion. Un moyen lui est offert pour obtenir toujours des succès non contestés; c'est de ne chanter que des rôles analogues aux facultés que la nature lui a données, et de ne point se hasarder dans le style sérieux, pour lequel elle n'est point organisée.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Représentation au bénéfice de GALLI. — SEMIRAMIDE. — Mmes MALLIBRAN et PISARONI. — Le premier acte du BARBIER DE SÉVILLE. — Mlle SONTAG.

On a parlé souvent de l'intérêt du public pour certains acteurs, comme un motif suffisant pour rendre fructueuses leurs représentations à bénéfice; mais le public est ingrat par nature, et ne va qu'où il espère s'amuser. Il s'agit donc moins, en pareille circonstance, d'émouvoir sa sensibilité que de piquer sa curiosité. C'est ce dernier moyen qu'a employé Galli, et ce moyen lui a réussi complètement, car la foule s'était rendue à son appel. La crainte que Mme Mallibran-Garcia ne chantât que cette fois à Paris, Mlle Smithson dans les deux derniers actes de Roméo et Juliette, et Mlle Sontag dans le premier acte du Barbier,

étaient plus qu'il ne fallait pour rassembler à l'Opéra l'élite de la bonne société; et Galli n'est pas en reste avec le public, car s'il en a reçu beaucoup d'argent, il lui a mesuré largement le plaisir.

Une grande réputation, faite par les journaux étrangers et des succès de société, avait précédé le début de Mme Mallibran; ces sortes d'avant-coureurs sont quelquefois funestes au succès, car le public n'aime pas qu'on prévienne ses jugemens : dans cette circonstance ils n'ont pas nui. Des applaudissemens vigoureux ont accueilli la cantatrice à son entrée en scène. Sa taille élevée et la régularité de ses traits avaient prévenu en sa faveur. La manière noble et ferme dont elle a dit sa première phrase, *fra tanti regi e popoli*, a justifié d'abord l'accueil qu'on lui avait fait; mais la phrase si difficile *trema il tempio* a été pour elle un écueil qu'elle n'a pu surmonter. Cette phrase est ingrate et n'est pas faite pour les voix; toutes les cantatrices qui ont joué le rôle de Sémiramis à Paris y ont échoué. Mme Mallibran, effrayée par cet échec, n'a pas même tenté de vaincre la difficulté à la seconde reprise; elle a laissé tomber sa voix, a terminé le morceau sans effet, et a fait sa sortie, laissant le public dans l'indécision et le mécontentement.

Le talent prodigieux déployé par Mme Pisaroni dans les scènes suivantes est venu ensuite faire établir des comparaisons d'autant plus fâcheuses pour Mme Mallibran, qu'il paraissait certain qu'elle ne chanterait que cette seule fois à Paris, et qu'elle n'aurait pas le temps de prendre sa revanche. Sa rentrée fut très froide; mais les dispositions du public ne tardèrent point à changer, car, dans l'*andante* de l'air *Bel raggio Lusinghier*, la jeune cantatrice mit une telle énergie, déploya une voix si étendue et si sonore en quelques parties, enfin fit entendre des traits d'une telle hardiesse, que le public fut vaincu, et passa de la froideur la plus dédaigneuse à l'enthousiasme le plus immodéré.

A mesure que la confiance revenait à Mme Mallibran, elle hasardait de plus grandes difficultés, et bientôt son

courage se changea en témérité. Des applaudissemens tels que je ne me rappelle pas d'en avoir entendu de semblables la récompensèrent de ses efforts, et l'indemnisèrent avec usure de son premier début. Il faut le dire, le public, dans cette circonstance, a fait preuve d'un défaut de goût égal à celui que Mme Mallibran avait montré dans cette profusion de traits. Lors même que mes fonctions de journaliste ne m'obligeraient pas à dire ce que je crois être la vérité, l'amitié qui me lie au père de Mme Mallibran me ferait un devoir de lui parler avec franchise. Je lui dirai donc que la nature l'a dotée des qualités les plus précieuses; d'une voix rare qui réunit les sons vigoureux du plus beau contralto à ceux du soprano le plus aigu (car cette voix embrasse toute l'étendue comprise entre le *re* grave du contralto et le contre-*re*); que sa facilité à faire les traits les plus difficiles est prodigieuse; que sa riche imagination lui fournit des *fioritures* neuves et élégantes; enfin, qu'elle a de l'ame et de la verve; mais, malgré tous ces avantages, son chant est absolument dépourvu de goût et de méthode. Ses ornemens qui seraient bons, pris isolément, sont incohérens et ne se lient point ensemble. Sa respiration n'est point assez menagée, et souvent elle lui manque quand elle serait nécessaire, ce qui l'oblige à altérer continuellement les mouvemens. Par exemple, dans le duo *Serbami ognor*, elle n'a pas dit deux mesures de suite dans le mouvement indiqué de l'*andante*; et cela pour placer une abondance de traits inutiles; mais quand Mme Pisaroni a repris le même chant à la dominante, elle a fait voir que, sans altérer la mesure, on peut chanter avec ame et de la manière la plus brillante.

Mme Mallibran n'a que dix-neuf ans; elle arrive de l'Amérique du nord, où les modèles lui ont manqué; elle n'a donc besoin que d'entendre, et de ne pas dédaigner les conseils de l'expérience, pour arriver au plus haut degré dans son art. Ce qui m'en donne l'assurance, ce sont les passages nombreux qu'elle a exécutés dans un bon sentiment. J'avoue que la sévérité de mes remarques pourra paraître au moins singulière à cette cantatrice,

après le succès éclatant qu'elle a obtenu dans la représentation du 14 ; mais c'est précisément pour la prémunir contre l'opinion que ce succès pourrait lui donner d'elle-même, que je crois devoir lui tenir ce langage.

J'ai parlé de Mme Pisaroni, et j'ai dit combien elle s'est distinguée dans les premières scènes ; je puis ajouter qu'elle a été sublime dans celle de l'épée, et qu'elle n'a pas été faible un seul instant. Levasseur a eu plusieurs beaux momens dans son rôle, qui n'est malheureusement pas assez important : il a chanté dans la plus belle manière sa phrase *di tanti regi e popoli*, et y a été fort applaudi. La voix de Galli s'altère chaque jour davantage ; elle a perdu toute légèreté et presque toute justesse ; il a été constamment au-dessous du ton dans son rôle d'Assur. Peut-être le climat de l'Italie lui rendrait-il les qualités qu'il a perdues.

La tragédie anglaise qui a fait peu d'effet, et dans laquelle Mlle Smithson a été moins heureusement inspirée que précédemment, a été suivie du premier acte du *Barbier de Séville*, qui n'a commencé qu'à onze heures et demie. Bien qu'il y eût eu un intermédiaire entre les deux opéras, le passage de la musique bruyante de *Semiramide* à l'élégante conception du *Barbier*, a été très sensible. Les connaisseurs ont pu remarquer que cette délicieuse musique, si spirituelle, si fraîche, si originale, semblait avoir perdu la moitié de son instrumentation. Tel est le danger des proportions exagérées; elles font paraître maigres des compositions qui naguère étaient renommées pour le brillant de leur orchestre.

Mlle Sontag a senti qu'elle venait fort tard se faire entendre d'un public fatigué, et qu'il fallait des merveilles pour l'intéresser. Ce qu'il fallait faire, elle l'a fait. Toutes les coquetteries du chant le plus mignard, tous les prestiges de la voix la plus douce et la plus flexible, ont été mis en œuvre par elle dans son charmant air. Parmi les traits qu'elle a mis à foison dans cet air, et qu'elle a parfaitement vocalisés, on a remarqué une gamme détachée, sorte d'exercice qui n'est guère connu que dans les écoles

de chant, et dont Mlle Sontag a fait un ornement du meilleur goût, par la manière dont elle l'a exécuté. Le duo avec Galli, quoique bien chanté aussi, a été cependant moins remarquable que l'air. Il est vrai que Galli est bien lourd dans cette musique légère, et n'est pas propre à mettre du fini dans un morceau. Bordogni a fort bien chanté le duo *All'idea di qual metallo*. La représentation a fini à une heure du matin.

— Deux soirées musicales ont eu lieu dimanche et lundi dernier. La première, qui était donnée par le jeune Alkan, a eu lieu dans les salons de M. Pape, l'un de nos premiers fabricans de pianos. On y a remarqué particulièrement un rondo de concerto pour le piano, avec orchestre, composé et exécuté par le jeune bénéficiaire avec une énergie et un fini qui tiennent du prodige, si l'on considère son âge. Il y a de fort jolies choses dans son rondo, et l'on ne se douterait nullement que c'est l'ouvrage d'un enfant. M. Tolbec jeune a joué passablement un air varié de Bériot : c'est un tort, quand on joue en public, de n'être que passable dans une chose qui a été si bien jouée par l'auteur. La partie vocale était remplie par Mlles Marinoni et Tuelle. La première est connue; la seconde est élève de M. Garaudé; elle promet de devenir une cantatrice.

Le concert de lundi était au bénéfice de MM. Benazet et Andrade. Un concerto et un air varié pour le violoncelle y ont été exécutés avec un très grand succès par M. Benazet; M. Woets, l'un de nos plus habiles pianistes, s'y est fait remarquer dans des variations très brillantes pour le piano, et M. et Mme Andrade y ont chanté des romances et des nocturnes qui ont été fort goûtés. FÉTIS.

— Les vrais amateurs de musique n'apprendront pas sans une vive satisfaction que quatre soirées de quatuors et de quintetti seront données par M. Baillot, les mardis 22, 29 janvier, 5 et 12 février prochain, rue Saint-Lazare, n° 59, chaussée d'Antin. On s'abonne pour ces quatre soirées audit local; chez M. Baillot, place des Messageries, n° 6; ou au magasin de musique de M. Pleyel, boulevard Montmartre.

NOUVELLES DES DÉPARTEMENS.

On lit dans *le Breton*, journal de Nantes, l'article suivant sur le Plectroeuphon, et sur le concert de MM. Gama et Lupperger:

«C'est avant-hier, dans la grande salle de la mairie, que le public a été admis à entendre le nouvel instrument de M. Gama. Cette épreuve, comme nous l'avions prévu, a été tout-à-fait favorable, et M. Lupperger a tiré un excellent parti de cet instrument dans plusieurs morceaux qu'il a exécutés. Les notes basses sont parfaites; l'archet attaque bien les cordes: elles donnent un son plein et pur, qui reproduit avec vérité ceux de la contre-basse, du violoncelle et parfois de l'alto; le violoncelle, principalement, semble, suivant nous, laisser peu de chose à désirer. M. Lupperger est parvenu à nuancer son jeu, et à rendre l'effet de ces légers coups d'archet qui font vibrer les cordes de ce bel instrument à la manière de Bohrer. L'alto est pur et assez vrai dans les notes basses; les tons hauts ne nous paraissent pas aussi pleins, aussi nourris: c'est le reproche que l'on peut faire aussi au violon, dont les sons quelquefois sont assez agréables, mais qui, par leur faiblesse, forment un peu disparate avec les cordes basses. Nous savons que MM. Gama ont déjà avisé au moyen de remédier à cet inconvénient en donnant une table plus légère à leurs cordes hautes. S'ils parviennent, comme nous n'en doutons pas, au même résultat qu'ils ont déjà obtenu pour leurs basses, nous pouvons prédire d'avance que cet instrument sera adopté avec empressement par les amateurs, auxquels il peut révéler de nouvelles jouissances et de grandes ressources. L'exécution demande une étude sérieuse: M. Lupperger fils paraît bien comprendre la méthode à suivre; en travaillant assidûment, il doit obtenir des effets plus variés et plus vrais encore. Les spectateurs se sont plu à rendre

une justice méritée à cet instrument, et les divers morceaux exécutés par M. Lupperger fils ont été vivement applaudis.

« Après avoir loué l'invention de MM. Gama il est juste de rendre hommage aux artistes distingués qui ont embelli cette soirée musicale. L'orchestre dirigé par M. Delanoue, a exécuté une ouverture et accompagné plusieurs morceaux. M. Lucas fils, dans un concerto de violon, s'est fait remarquer par un jeu franc et pur. M. Peligry a très bien exécuté des variations sur la flûte, avec accompagnement du Plectroeuphon. Une jeune dame, qui se destine, dit-on, à l'enseignement, a chanté plusieurs morceaux ; le timbre de sa voix est agréable et sonore. Enfin M. Welsch, qu'on aime à entendre dans nos concerts comme sur la scène, a fait beaucoup de plaisir dans un morceau des Noces de Figaro. »

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

DANTZICK. *Décembre*, 1827. La société des amateurs de chant de cette ville, accompagnée d'un orchestre nombreux dirigé par M. Urban, a exécuté, le 12 de ce mois, dans l'église de Saint-Pierre, le *Requiem* d'Eybler, au bénéfice de quelques familles indigentes. Cette réunion, qui existe déjà depuis plusieurs années, sous la direction de M. le Dr Kniewel, met beaucoup de soin à exécuter les compositions les plus belles. M. Kniewel, connaisseur très distingué, qui a fait preuve déjà bien souvent d'un goût exquis en fait de musique, a fondé cette société et l'a dirigée jusqu'ici avec succès. Les premières familles de la ville en font presque toutes partie et contribuent de leur mieux à sa conservation. Elle est organisée de manière à ce que les fonds versés par les sociétaires ne soient employés qu'au soutien de l'établissement, sans que personne puisse en tirer aucun avantage personnel. Toute l'administration

est bien conduite, aussi est-il probable que cette société se maintiendra, s'étendra, et exécutera encore plus d'un chef-d'œuvre. Les solos sont tous très bien chantés par les amateurs qui s'en sont chargés. Mme H. dont la voix est pleine et sonore exécute, d'une manière brillante, les solos de soprano; M. F. s'est chargé de ceux de tenore; M. Sch., de ceux de basse-taille. Tous se sont distingués, mais surtout M. F. M. Urban est venu d'Elbing, pour diriger l'exécution du *Requiem*. On s'occupe maintenant à fonder une Académie de musique qui ne saurait qu'exercer une influence très favorable sur toute la Prusse. Nous en parlerons dès que ce projet aura eu un commencement d'exécution.

VIENNE. *Novembre*. M. Maurer, directeur de musique d'Hanovre, a donné six concerts au théâtre de la Porte de Carinthie, dans lesquels il n'a exécuté que des morceaux de sa composition; des concertos, des variations, des polonaises, des rondeaux, etc., dont le mérite est singulièrement réhaussé par l'expression de son jeu qui est moins éclatant et brillant, que tranquille, large et vigoureux. M. Maurer manie parfaitement bien son archet; son accent, surtout dans le piano, est délicieux. Dédaignant tous les tours de force qui sont à l'ordre du jour pour éblouir l'auditeur, il se borne à augmenter la jouissance par son goût éprouvé, sa finesse et sa délicatesse; pendant qu'un si grand nombre de ses collègues s'efforce de surprendre les applaudissemens de la foule, il n'aspire qu'à ceux des vrais connaisseurs, que ceux-ci ne sauraient lui refuser. Il produisit le plus de sensation parmi nous par un duo, exécuté avec M. Pahl son élève, et par une concertante charmante pour quatre violons obligés, où il fut très bien secondé par MM. les professeurs Boehm, Hellmesberger et Saint-Lubin; cette composition a produit un enthousiasme général et fut redemandée à quatre reprises. Il nous reste encore à parler d'un accident qui aurait pu avoir des suites fâcheuses : M. Maurer a été blessé par la chute d'une lampe pendant la répétition; mais les secours du médecin et les remèdes employés à temps, l'ont rétabli

au bout de huit jours. Il est retourné dans sa patrie, emportant l'estime et l'admiration de tous ceux qui l'ont entendu.

— On écrit de Fribourg en Brisgau : « On a donné, le 24 décembre, sur le théâtre de cette ville, un opéra nouveau intitulé : *Le Siège de Missolonghi*. La musique est de Frei et révèle du talent. »

— Dans les derniers jours du mois de décembre, on a exécuté à Rome, dans l'Oratoire des RR. PP. Filippini, deux œuvres de musique sacrée du maestro Bonfichi, intitulées : *La Notte di Natale* et *il Trasporto dell' Arca*.

Venise. Le théâtre de la *Fenice*, comme tous ceux d'Italie, a fait son ouverture le 26 décembre dernier. Ce jour a été particulièrement un jour de fête pour les habitans de Venise, parce que le théâtre de la Fenice était fermé depuis près d'un an. L'ouvrage qui avait été écrit pour cette circonstance est intitulé *Gastone di Foix :* le libretto est de Felice Romani, et la musique d'un jeune compositeur nommé Giuseppe Persiani. D'après les renseignemens qui nous sont parvenus, la contexture de la pièce est une des plus grandes absurdités qu'on ait jamais imaginées, et malheureusement elle ne rachète point ses défauts par des situations musicales.

Il ne paraît pas que l'œuvre du musicien soit beaucoup plus estimable que celui du *poète* : on assure que le musicien est précisément dans cette honnête médiocrité, qui peut faire le bonheur de la vie dans le sens d'Horace, mais qui est le pire de tous les maux, lorsqu'il s'agit de musique dramatique. Le public vénitien a cependant applaudi l'ouverture, un chœur, le *stretto* du finale du premier acte, et une prière du second. Mme Favelli a eu beaucoup de succès dans cet ouvrage : on s'accorde à louer l'étendue, la sonorité de sa voix, sa méthode de chant, et l'énergie de son jeu. La *Bassi*, très bonne *prima donna in contralto*, s'est aussi distinguée dans cette pièce, et a recueilli d'unanimes applaudissemens. Le vieux Tacchinardi, qui chante toujours bien, malgré la perte de sa voix, était chargé du rôle de premier tenor.

— L'*Elisabetta* de Rossini ayant été choisie pour l'ouverture du théâtre *Alla Scala* de Milan, a été jouée, le 26 décembre, par Mmes Méric-Lalande, Ungher, et par David. Le rôle de la reine d'Angleterre a fourni à Mme Lalande l'occasion de déployer un talent réel; Mlle Ungher a chanté celui de *Mathilde* avec beaucoup de grace; mais David n'a eu aucun succès dans le personnage de *Leicester*.

— Les plus vifs applaudissement ont accueilli le *Crociato in Egitto* de Mayerbeer, au théâtre *Filarmonico* de Vérone; les principaux chanteurs étaient Mmes Belloc, Rubini, et le tenor Bianchi.

Le *Tancredi* de Rossini n'a pas été si heureux à Gênes : il est tombé à plat. Est-ce à quelque caprice du public qu'il faut attribuer cette chute, ou à l'insuffisance de Mmes Passerini et Ekerlin pour jouer les rôles de *Tancrède* et d'*Aménalde*? c'est ce qu'il n'est pas facile de décider. Pour comble de malheur, le nouveau ballet de *Genserico in Roma* a eu le même sort que l'opéra, et les danseurs ont été sifflés à outrance.

ANNONCES.

MUSIQUE.

Méthode de chant, ou Études du solfège et de la vocalisation, par M. Gérard, ex-professeur de chant à l'école royale de musique, et membre de la société d'émulation de Liége. Ouvrage divisé en deux parties, dont la première se vend 20 fr., et la deuxième 30 fr. Paris, chez l'Auteur, rue de la Tour-d'Auvergne, n. 30, et chez MM. Carli, Pleyel, Frey, Petit, et autres marchands de musique.

D'après les additions et changemens faits à cette méthode depuis sa publication, la première partie se trouve être augmentée d'un plus grand nombre de leçons avec la clef de *sol;* de quelques tableaux instructifs et d'aperçus,

également propres à faciliter la lecture de la musique par les intervalles. Cette première partie, comme solfège, contient, 1°, des petites leçons, dont la gradation est presque insensible, à l'usage des commençans et à la portée des voix les moins étendues; 2° des leçons progressives, avec la basse chiffrée, écrites d'abord en majeur et ensuite en mineur, pour apprendre à bien distinguer le mode où l'on chante; 3° des *duos* et des *trios* composés pour être chantés sans accompagnement, dans le but de s'exercer à lire avec la même facilité un second comme un *premier dessus*, ou la partie basse d'un *ensemble*.

La seconde partie, qui traite spécialement de la vocalisation, renferme des gammes diversement combinées, pour la *pose* et le développement de la voix: des exercices pour apprendre à faire et à placer convenablement les petites notes et les autres ornemens du chant; et des leçons de vocalisation pour toutes les voix, avec accompagnement de *forté-piano*. Les petites leçons de la première partie, ainsi que les divers exercices de la seconde, sont précédées d'explications pour en faciliter l'intelligence et l'exécution.

Un critique du Journal des Débats a dit, en parlant de cet ouvrage (20 novembre 1816): Un musicien distingué, M. Gérard, dont le goût naturel se perfectionna dès sa première jeunesse par un long séjour en Italie, qui a composé une foule de morceaux charmans, et qu'on cite comme un des plus savans et des meilleurs professeurs du Conservatoire, vient de publier un ouvrage vraiment classique, où il développe un talent particulier pour l'enseignement de la musique vocale.

Le plan de cet ouvrage est simple et ingénieusement combiné: chaque article se trouve à la place qu'il doit convenablement occuper dans l'ordre des études que l'on doit faire et suivre, pour bien connaître l'art du chant, le pratiquer et le transmettre.

— Méthode complète et extrêmement simplifiée pour la guitare, par P.-L. Aubéry du Boulley, œuvre 42, pro-

priété de l'éditeur. Prix, 15 fr. A Paris, chez Richault, éditeur des œuvres de Bochsa, Hummel et Mayseder, boulevard Poissonnière, n° 16, au 1er.

La guitare est, de tous ses instrumens, celui qui a éprouvé le plus de révolutions depuis vingt ans, et conséquemment celui pour lequel les ouvrages élémentaires ont dû se multiplier le plus. Après les développemens qu'il avait acquis entre les mains de Carulli sont venues les difficultés imaginées par Sor; d'autres viendront probablement qui agrandiront encore son domaine. M. Aubéry du Boulley n'a point eu cette prétention ; mais il a donné, dans un cadre assez resserré, tout ce qu'il est à peu près nécessaire de savoir pour bien jouer de l'instrument qu'il professe.

— Variations brillantes pour le piano-forté sur l'air favori de la Dame Blanche de Boïeldieu : *Viens, gentille dame* ; dédiées à madame la duchesse de Reggio, par Jacques Herz, œuvre 17. A Paris, chez Janet et Cotelle, éditeurs marchands de musique du Roi, rue Saint-Honoré, n° 123, et rue de Richelieu, n° 92, près celle Feydeau.

Ces variations, d'un genre neuf, jouissent de l'estime des professeurs et la méritent. On les trouve maintenant sur tous les pianos.

— Grand quatuor pour deux violons, alto et violoncelle, composé et dédié à S. A. M. le prince Nicolas de Galitzin, par Louis van Beethoven, op. 127. Prix, 9 fr.

— Grand quatuor en *ut mineur*, pour deux violons, alto et violoncelle, composé et dédié à S. E. M. le baron de Stutterheim, par L. van Beethoven, op. 131. Prix, 10 fr.

Paris, chez les fils de B. Schott, place des Italiens, n° 1; Mayence, même maison, et Anvers, chez A. Schott.

Ces quatuors sont les derniers que Beethoven ait écrits.

— Douze *adagios* ou *andante*, douze menuets et douze trios tirés des symphonies d'Haydn, arrangés pour piano et violon par Mesplet. Prix, 36 fr. A l'École royale de musique.

— Bien que le prix marqué de la *Messe solennelle* de M. Lesueur, que nous avons annoncé dans notre dernier

numéro, soit de 50 francs, le prix de souscription n'est que de 20 francs.

— C'est samedi, 2 février prochain, que le cours du chant d'ensemble s'ouvrira chez M. Panseron. Il n'y sera étudié que des duos, trios, quatuors, morceaux d'ensemble et chœurs. Les dames et les messieurs seront admis à cette classe deux fois la semaine, les mercredis et les samedis de 7 heures du soir à 9 heures. On peut se faire inscrire d'avance chez M. Panseron, boulevard des Italiens, n° 11. Le prix est de 25 francs; les autres classes ont toujours lieu matin et soir.

— *Rondo brillant*, précédé d'une introduction pour le piano-forté, composé et dédié à Mme la Maréchale, princesse d'Eckmühl, par Joseph Pohl, œuvre 6. Prix: 6 fr.

Paris, H. Lemoine, professeur de Piano, éditeur de musique, rue de l'Échelle, n° 9.

AVIS.

M. Schlesinger a inséré, de notre consentement, dans sa collection complète des quatuors et quintetti de L. van Beethoven, les deux quatuors œuv. 127, en *mi* ♭ majeur, et œuv. 131 en *ut* ♯ mineur. Nous nous sommes réservé *la vente séparée* desdits deux quatuors.

MM. les possesseurs des collections des quatuors et quintetti de Beethoven, publiées chez MM. Janet et Colette et chez Pleyel et fils, qui désireraient de les compléter par ces deux quatuors, correctement imprimés sur beau papier, voudront bien s'adresser aux éditeurs légitimes.

Paris, le 12 janvier 1828.

Les fils de B. Schott,
Place des Italiens, n. 1.

VARIÉTÉS.

Les opinions d'un grand artiste sur l'objet de ses travaux et de ses études sont toujours intéressantes à connaître, ne fussent-elles point inattaquables. Nous croyons donc qu'on verra avec plaisir la lettre suivante, qu'un journal anglais, *the Sun*, a publiée, et que nous nous empressons de faire connaître à nos lecteurs; elle a été adressée par Charles-Marie Weber au directeur de musique du théâtre de Leipsick, en réponse à quelques questions sur le chant dramatique, que celui-ci avait soumises au célèbre auteur du Freyschütz.

« Tout chanteur, dit Weber, prête, sans le vouloir, la couleur de son individualité au caractère lyrique qu'il représente. Ainsi deux sujets, dont le premier serait doué d'une voix douce et flexible, et le second d'un organe puissant et étendu, rendraient la même composition d'une manière bien différente. L'un, sans doute, produira plus d'effet que l'autre, et tous deux néanmoins se conformeront également à la pensée du compositeur, s'ils expriment avec fidélité toutes les nuances de la passion, d'après la nature et le degré de leurs moyens respectifs. Mais le directeur de musique aura soin d'empêcher qu'ils ne se livrent trop exclusivement à une routine qui souvent est en opposition directe avec le caractère du morceau. L'attention qu'on exige de lui à cet égard est surtout nécessaire quand l'effet général d'une pièce de musique risque d'être sacrifié à quelque roulade favorite qu'on voudrait y introduire à tout prix. Si, par exemple, l'artiste est incapable de mettre dans les derniers passages de l'air d'Eglantine la chaleur et l'énergie d'expression qu'ils exigent, il fera beaucoup mieux de le simplifier que d'y ajouter des ornemens hétérogènes qui détruiraient le caractère passionné de cette composition. De même, lorsque les moyens d'une cantatrice ne lui permettent point d'exécuter avec l'ex-

pression convenable le grand air d'Elvire [1], dont le sentiment de vengeance qui anime le personnage doit précipiter tous les mouvemens, l'omission du morceau serait encore préférable au déplaisir de l'entendre chanter comme un solfége.

« Un des problèmes les plus difficiles en musique, c'est d'accorder le chant avec la partie instrumentale, dans le mouvement rhythmique d'une composition, de manière qu'il en résulte un amalgame parfait, ou en d'autres termes, de faire servir l'orchestre à appuyer, à corroborer et à exalter les accens de la passion ; car la voix et les instrumens se contrarient mutuellement de leur nature.

« Au moyen de l'emphase et de l'articulation verbale, le chant imprime à la mesure un mouvement que l'on pourrait comparer peut-être au brisement uniforme des vagues contre le rivage. Les instrumens, au contraire, et surtout ceux à cordes, divisent le temps en intervalles précis qui ont la justesse mathématique des oscillations du pendule. Or, la vérité d'expression exige l'accord de ces propriétés si difficilement conciliables. Le mouvement ne doit donc pas être un frein tyrannique ou une impulsion machinale et irrésistible ; il est à l'œuvre du musicien ce que la pulsation est à l'économie animale. Il n'y a point de mouvement lent où il ne se trouve quelques passages qui demandent une légère accélération, comme d'autre part, il n'est pas de mouvement rapide qui ne puisse être ralenti en certains endroits. L'expression le veut ainsi dans quelques cas particuliers.

« A Dieu ne plaise que ces remarques deviennent un encouragement pour les chanteurs qui, adoptant le mode d'exécution le plus déréglé, se permettent de rompre et de défigurer le rhythme pendant un nombre indéfini de mesures ; cette déplorable licence ne manque jamais de produire sur l'homme de goût un effet analogue à celui qu'on éprouve en voyant un jongleur disloquer ses membres pour plaire à la populace. L'accélération et le retar-

(1) Dans le *Sacrifice interrompu*, de Winter.

dement ne sauraient être motivés que dans les cas où l'auditeur lui-même en sentirait le besoin. Jamais non plus de pareilles modifications, soit qu'on les considère sous le point de vue musical, ou qu'on les prenne dans leur signification poétique, ne devraient avoir lieu qu'autant qu'elles seraient en harmonie avec le ton et le caractère de la passion qu'il s'agit d'exprimer. Ainsi, dans un duo, deux caractères divers emploient un mode d'expression différent. Prenons pour exemple le duo entre Licinius et le grand-prêtre, dans la Vestale. Plus on mettra de véhémence passionnée dans le premier de ces rôles et de dignité calme dans le second, plus l'effet du morceau y gagnera. Cependant la musique n'a point de signes pour indiquer ces nuances, qu'il est si important d'observer.

« C'est uniquement dans son ame que l'artiste exécutant ou le directeur de musique doit puiser les indications que le compositeur n'a pu lui fournir; et s'ils n'y trouvent rien ni l'un ni l'autre, le métronome ne saurait suppléer à un tel secours. Tout ce qu'on obtiendra, à défaut de tact individuel, sera d'éviter les contre-sens les plus grossiers; quant à dénoter par des signes visibles les nuances les plus délicates du sentiment et cette foule de modifications correspondantes, de l'exacte observance desquelles l'exécution d'un ouvrage de musique reçoit tout l'effet dont il est susceptible, j'ai dû renoncer à un tel but, tous mes efforts pour l'atteindre ayant été infructueux.

« Je vous adresse ce peu de remarques, non dans l'espoir qu'elles auront de quoi vous satisfaire, mais seulement pour répondre, autant qu'il est en moi, à la demande d'un ami. » C. M. Weber.

— M. Henri Nadermann, harpiste de la Chapelle et de la Chambre du Roi, et professeur adjoint de son frère à la classe de harpe de l'École royale de musique, vient de publier un écrit qui a pour titre : *Réfutation de ce qui a été dit en faveur des différens mécanismes de la harpe à double mouvement, ou Lettre à M. Fétis, professeur de composition à l'École royale de musique et bibliothécaire de cet établissement, en réponse à son article intitulé :* Sur la harpe à double mou-

vement de M. Sébastien Erard, et, par occasion, sur l'origine et les progrès de cet instrument, inséré dans la *Revue musicale* du 8 novembre 1827. Brochure in-8° de 47 pages.

Paris, 1828, chez les marchands de nouveautés, et chez Nadermann, facteur de harpe du Roi et de S. A. R. Madame, rue Richelieu, n° 47.

Après avoir lu cette brochure, qui a paru le 16 de ce mois, M. Fétis s'est empressé d'écrire sa réponse; mais l'obligation de faire lithographier une planche nécessaire pour l'intelligence de la question, n'a pas permis de faire paraître cette réponse dans la *Revue musicale* de ce jour; elle sera insérée dans le numéro prochain.

— On se rappelle l'article que nous avons donné sur les discussions qui se sont élevées à propos du nouvel archet de contrebasse adopté pour l'enseignement dans l'École royale de musique, ainsi que la note de M. Perne, juge compétent en cette matière. Le digne professeur qui enseigne le maniement de cet archet dans l'école (M. Chenié), convaincu que le temps est venu où il faut joindre l'exemple au précepte, vient d'abandonner l'ancien archet français et d'adopter le nouveau pour son service de l'Opéra et de la Chapelle du Roi. Nous ne doutons pas qu'il ne soit bientôt imité par les autres contrebassistes de la capitale, et que nos orchestres n'en reçoivent une amélioration sensible.

NOUVELLES DE PARIS.

La situation de l'Opéra est très critique depuis le départ de Mme Cinti-Damoreau. Diverses négociations ont été entamées sans succès: Mme Malibran, à qui l'on a fait des offres d'appointemens considérables et de congés, se refuse à tout arrangement et ne veut pas chanter l'opéra français. Quelques personnes assurent que les difficultés qui s'étaient élevées pour l'engagement de Mme Cinti au

théâtre de Bruxelles sont levées, et que cette cantatrice se fixe définitivement dans le royaume des Pays-Bas. L'état de grossesse avancée de Mme Dabadie ne lui permet pas de chanter, et surtout de se charger d'un rôle nouveau, en sorte que le répertoire n'a d'autre soutien que Mlle Jawurek, et que les auteurs de *la Muette de Portici* n'ont point d'autre ressource pour faire représenter leur ouvrage.

Bercée d'espérance et d'illusion, l'administration retarde l'apparition de la pièce nouvelle, qui, seule, peut la tirer des recettes déplorables qu'elle fait depuis long-temps; cependant, les chances de succès sont si belles pour l'opéra de MM. Scribe, Delavigne et Auber, qu'il vaudrait mieux le donner promptement, avec une actrice médiocre, que de rester dans une inaction funeste sur l'espoir d'un recrutement fort incertain. On nous promettait plus de ressources au commencement de 1827; mais les promesses sont faciles.

Quel que soit l'événement, il paraît certain que M. Rossini n'écrira pas *Guillaume Tell* pour cette année, parce que la saison sera trop avancée après la représentation de *la Muette*. D'après les promesses qui ont été faites à M. Zimmerman, il est vraisemblable que l'opéra de ce compositeur sera mis en répétition au commencement du mois de mars.

— Divers ouvrages nouveaux sont à l'étude à l'Opéra-Comique: On cite particulièrement l'*Exil de Rochester*, *le Prisonnier d'état* et *le Camp du drap d'or*. Ces opéras ont obtenu des tours de faveur. On dit que les auteurs d'un opéra en trois actes intitulé *les Rencontres*, se fondant sur les conventions stipulées avec M. le duc d'Aumont, réclament le tour de droit qu'ils ont acquis, et sont résolus de s'opposer à la mise en scène des deux derniers ouvrages qui viennent d'être nommés.

Le succès de *Masaniello* se soutient d'une manière très brillante, ainsi que celui du *Colporteur*; l'opéra comique est décidément le genre de spectacle que les habitans de Paris affectionnent.

— M. Schulz et ses deux fils, artistes très distingués de

Vienne, sont arrivés à Paris depuis peu de jours, et se proposent d'y faire entendre un genre de musique d'un effet neuf et original. L'aîné des fils de M. Schulz est pianiste et touche d'un instrument appelé *Eol-Harmonica*, qui est le *Phys-Harmonica* perfectionné. Le plus jeune est un guitariste d'une force prodigieuse, quoiqu'il ne soit âgé que de treize ans, et M. Schulz, qui a été le maître de ses enfans, est à la fois guitariste et compositeur. Les morceaux d'ensemble qu'ils exécutent avec l'*Eol-Harmonica* et deux guitares, et que nous avons entendus, sont d'un effet charmant et tout-à-fait inconnu. Nous ne doutons pas du succès qu'ils obtiendront dans les concerts où ils se proposent de se faire entendre cet hiver.

Nous engageons MM. les luthiers à examiner avec soin la guitare dont se sert M. Schulz fils : elle nous paraît être un instrument très perfectionné. La touche se détache du manche comme celle du violon, et peut s'élever ou se baisser à volonté, selon qu'on veut obtenir un son plus ou moins fort; elle avance aussi beaucoup sur la table, et permet de monter beaucoup plus haut que sur les autres guitares; enfin la disposition de la tête, et la manière dont les cordes sont attachées, nous semblent être des améliorations qu'on ne doit pas négliger.

SOIRÉES DE QUATUORS ET DE QUINTETTIS,

DE M. BAILLOT[1].

La perfection, le beau idéal de la musique, qu'on cherche partout et qu'on ne rencontre, dans les meilleures réprésentations théâtrales, qu'à de courts instans, s'est réfugiée dans un salon de la rue Saint-Lazare. Là, Baillot, excitant la verve de MM. Vidal, Urhan, Norblin, Mialle et Vaslin, en donne l'idée la plus exacte qu'on puisse s'en

(1) Rue Saint-Lazare, n° 59.

former. Si les gens du monde, si avides de plaisirs, savaient quel est celui qu'on peut goûter pendant trois heures à entendre les chefs-d'œuvre de Mozart, de Haydn, de Beethoven et de Boccherini, exécutés comme ils le sont par ces artistes, au lieu d'un simple salon, ce serait une salle immense qu'il faudrait, et la foule en assiégerait les portes. Mais les gens du monde ne connaissent et ne comprennent que la musique de théâtre; le reste, si parfait qu'il soit, leur semble à peine en mériter le nom. Pour eux, il n'y a que des notes dans la musique instrumentale; leurs organes n'y sont point accoutumés; ils n'en aperçoivent point le plan, n'en goûtent pas les accens, et ne se doutent même pas qu'elle renferme du chant. Ils ne savent pas qu'au mérite dramatique près, qui est sans doute fort considérable, il y a beaucoup plus d'idées, d'inspirations et de chant dans un quintetto de Mozart, que dans certains opéras qui ont joui de la faveur publique. Ils ne savent pas qu'au milieu des petits riens dont nous sommes accablés, c'est seulement en écoutant cette musique qu'on s'aperçoit qu'il y a quelque chose de durable dans un art qui paraît si fugitif.

Le vieux Reinken, le nestor des organistes allemands, après avoir entendu, à l'âge de près de cent ans, Jean Sébastien Bach sur l'orgue de Sainte-Catherine, à Hambourg, lui dit avec attendrissement: «Je croyais notre art «perdu: vous le faites revivre. Tant que vous vivrez, la «musique aura un interprète.» On peut en dire autant à Baillot. La musique instrumentale, jadis si cultivée, a presque disparu de la France. A peine deux ou trois réunions peu nombreuses existent-elles encore à Paris. Mais Baillot suffit pour perpétuer, parmi les vrais amateurs, le goût des belles choses. On peut être aussi habile que lui sur son instrument; on peut même, si ce qu'on dit de Paganini est vrai, faire plus de tours de force qu'il n'en fait: mais personne n'a cette ame, ce feu, cet accent, cette variété qui tiennent du prodige. Personne ne sait comme lui donner à chaque auteur une physionomie particulière, et créer des beautés dans des choses qui, jouées

par un autre, paraîtraient communes. Et quand on songe que pendant près de trois heures le même enthousiasme, le même fini, le même entraînement se soutiennent, sans apparence de fatigue ou de distraction; lorsqu'on songe que son influence s'étend non-seulement sur ses accompagnateurs, dont il agrandit le talent, mais sur tout son auditoire, dont il excite la sensibilité au plus haut degré, on doit convenir que ce sont là des facultés bien rares, ou plutôt uniques.

Les morceaux qui ont été exécutés dans la soirée du 22 sont un charmant quintetto de Boccherini, un quatuor en *sol* de Haydn, tiré de l'ancien œuvre 20, le quintetto en *la* de Mozart, un quatuor de Hummel, et un rondo de Rode. Le quatuor de Hummel, seul morceau qui ne fût pas généralement connu, renferme un menuet, un trio et un morceau final dans lesquels on trouve de belles choses; mais le premier morceau et l'andante m'ont paru peu remarquables. Il y a de la grace dans le rondo de Rode; mais il est un peu froid, et le motif revient trop souvent sous la même forme.

La seconde soirée doit avoir lieu mardi 28.

FÉTIS.

NOUVELLES ÉTRANGÈRES.

NAPLES. La destinée de la *Margherita d'Angio* (Marguerite d'Anjou), de Pacini, a été fort singulière. Cet opéra, sifflé à outrance, au théâtre Saint-Charles, aux deux premières représentations, mit l'entrepreneur dans la nécessité de lui substituer *la Donna del Lago;* mais une indisposition passagère de Mme Tosi, *prima donna*, et de Winter, *tenore*, ainsi que l'état de faiblesse de Lablache, à la suite d'une maladie assez longue, n'ayant pas permis de leur confier des rôles dans cette production de Rossini, elle ne fut pas beaucoup mieux reçue du public que la *Margherita d'Angio*; il fallut en revenir à celle-ci. Adélaïde T...

et Lablache, rendus à la santé, y reparurent avec tous leurs avantages : alors la fortune de la partition de Pacini changea complètement, et le succès devint aussi éclatant que la chute avait été honteuse. Un duo chanté par ces deux artistes, la *stretta* du finale du premier acte, un air avec chœur, par Lablache, un duo entre Mme Tosi et Winter, et une cavatine de ce dernier, sont maintenant applaudis avec fureur, et l'on assure que jamais Pacini n'a rien écrit de meilleur.

Soirée de 26 décembre a quelques théatres d'Italie[1].

Nice. L'ouverture du nouveau théâtre a été brillante; une nombreuse assemblée s'était réunie, autant pour juger des dispositions de la salle et de son architecture, que pour entendre la musique. Nous avons déjà dit que l'opéra qu'on avait choisi était *Il Barone di Dolsheim*, suivi du ballet sérieux de *Gabriella di Vergy*, sujet qui paraît être peu propre à la danse. Parmi les chanteurs, le public a particulièrement distingué *Elisa Sedlacek* et *Giovanni Lainer*. Les principaux danseurs ont eu aussi beaucoup de succès.

Novare. Mme Landini-Biondi a été fort applaudie dans *Elisa e Claudio*; le premier tenore Lega, Remorini, fils du célèbre chanteur de ce nom, premier bouffe chantant, et Bariola, premier bouffe comique, ont été aussi bien accueillis par le public.

Parme. *Théâtre-Ducal.* L'opéra de *Caritea*, par Mercadante, qui avait eu quelque succès à Venise, à Vicence, à Trieste, à Bologne et à Florence, n'a pas été fort goûté dans cette ville. Les chanteurs étaient Reina, Genero, Mmes Grisi et Otto. Le ballet de *Paolo e Virginia* n'a pas été plus heureux. Pour réparer cet échec, l'administration prépare la mise en scène de l'*Assedio di Corinto*, et un nouveau ballet.

Plaisance. La salle de spectacle, restaurée par le fameux Sanquirico, était un attrait pour attirer le public, auquel

(1) On sait que c'est dans cette soirée que tous les théâtres font l'ouverture de la saison, après quelques jours de repos.

on n'avait pas d'opéra nouveau à donner. *Otello*, chanté par Mme Émilie Bonini, Bonoldi, *tenore*, Domenico Winter, Biscottini, et Berini, *basso cantante*, a obtenu du succès. Cette troupe est composée en partie de chanteurs qui n'ont pas réussi à Paris.

FLORENCE. *Théâtre della Pergola*. Un jeune compositeur avait écrit l'opéra nouveau qui avait pour titre *Montenciel*. Nous disons *qui avait*, car le pauvre opéra est défunt, malgré l'exécution des chanteurs Amalie Brambilla, Angelo Ranfagna, premier bouffe comique, Fasciotti, premier bouffe chantant, et Marchionni, premier tenore, auxquels on donne des éloges.

BOLOGNE. Quelques lignes du journal *I Theatri* nous apprennent que l'opéra et le ballet sont tombés à plat, mais sans en indiquer les titres. Nous serons mieux instruits dans quelques jours.

FERRARE. L'opéra qu'on avait choisi était *Tebaldo ed Isotina*. Crivelli s'y est fait applaudir en plusieurs endroits; la signora Fanti, *prima donna*, y a eu du succès dans la cavatine du premier acte, ainsi que Mme Casimir Ney, *musico*, dans la romance du second, et Orlandi, *basso cantante*, dans l'introduction; néanmoins l'ouvrage a fait peu de plaisir.

TRIESTE. *Amelia e Palmer*, opéra bouffe de Celli, d'une extrême faiblesse, n'a pu être soutenu par le chant de Frezzolini, de Coselli, *basso cantante*, du tenore Gentili, ni de Mme Ferlotti. On ignore quel doit être l'ouvrage qui sera substitué à cette triste production.

BRESCIA. *Teatro grande*. La partition de Rossini, *Matilde di Shabran*, qui a rarement été heureuse, a eu cette fois un succès complet. On s'accorde à donner des éloges à Mme Valesi et au *primo basso cantante*, Cesar Badiali. Les autres chanteurs étaient Josephine Merola, *primo musico*, Boccacini, premier tenore, et Valesi, premier bouffe comique.

MANTOUE. L'*Otello*, exécuté par La Dardanelli, Mari, les tenors Mosca et Bonola, et le *basso cantante* Guglielmo Guglielmi, n'a plu que médiocrement. La réputation de ce

bel ouvrage est maintenant trop bien établie pour qu'on puisse attribuer à la musique le défaut de succès; les chanteurs seuls sont coupables.

CRÉMONE. Malgré la faible troupe des chanteurs de cette saison, *la Sémiramide* a eu du succès. Quant au ballet, dont le sujet était un trait historique de la vie de Frédéric-le-Grand, il a paru si ridicule que les éclats de rire et les huées se sont mêlées aux sifflets, et que le public est sorti sans attendre la fin de la pièce.

CRÊME. *Tebaldo e Isolina,* qui n'a point réussi à Ferrare, a eu ici le succès le plus heureux. Parmi les chanteurs, on cite avec éloges Sirletti et sa femme.

LODI. Les ouvrages préparés pour la saison étaient *Il Posto abbandonato*, opéra de Mercadante, et *Le Nozze savoiarde*, ballet : tous deux ont réussi. La troupe chantante se compose de Vasoli, Sirletti, De-Simoni, et de Mmes Cosati et Massari.

A Bergame, le public indigné qu'on ne lui eût point donné d'opéra pendant le carnaval, a sifflé la troupe comique de Bonmartini.

La récapitulation que nous venons de faire prouve la triste vérité que nous avons énoncée plusieurs fois, savoir que la musique est dans un état de décadence complète en Italie. Ce qu'il peut y avoir encore de compositeurs estimables a quitté la carrière du théâtre, et le reste est au-dessous de la critique. Il y a plus, c'est qu'il ne reste pas même de quoi composer de mauvais opéras, puisque tous les entrepreneurs sont réduits à donner d'anciens ouvrages qui traînent depuis dix ou douze ans sur tous les théâtres, et cela à l'ouverture de la saison du carnaval, saison qui était autrefois la plus brillante de l'année, et qui voyait éclore des chefs-d'œuvre aux temps de Jomelli, de Majo, de Galuppi, de Traetta, de Paisiello, de Cimarosa et de Guglielmi.

La partie du chant n'est guère plus satisfaisante, puisque des ouvrages éprouvés comme ceux de Rossini, ont manqué leur effet dans une foule de villes. Les Italiens de nos jours s'indignent quand on leur tient ce langage

sévère ; mais les faits sont là qui prouvent d'une manière incontestable combien il est fondé.

—Renier Remorini, l'un des meilleurs chanteurs de l'Italie, pour les rôles de basse, est mort à Bologne dans la nuit du 28 au 29 décembre, d'une maladie de consomption, à l'âge de quarante-quatre ans.

PUBLICATIONS CLASSIQUES.

Sphère harmonique, par Léopold Aimon, une feuille grand-raisin, prix, 7 fr. 50 cent. A Paris, chez Collinet, place du Louvre, n° 4, près la rue du Coq, et chez l'auteur, rue Sainte-Anne, n° 29.

On a souvent essayé de présenter les élémens de l'harmonie dans un seul tableau ; cette méthode a quelque chose de séduisant par l'avantage de présenter aux yeux tous les groupes de sons dont on fait usage dans la composition ou dans l'accompagnement ; mais son défaut radical est de faire évanouir les circonstances qui précèdent ou qui environnent ces groupes ou accords, celles qui les font naître ou qui en résultent, en un mot, les lois de leurs successions. Par ce genre de méthode, on rentre dans l'ancien enseignement de l'harmonie dans l'école française, et dans la théorie des harmonies isolées de Rameau. Le point essentiel, l'art de faire usage de ces harmonies, ne peut être montré dans des espaces si rétrécis ; c'est ce qui s'est toujours opposé au succès de ces sortes de tableaux.

Celui de M. Aimon, sans renfermer toutes les harmonies possibles, contient les plus usuelles. Un grand cercle, qui occupe le centre du tableau, offre aux yeux les accords primitifs parfait et de septième dominante, avec leurs dérivés, classés sous les nombres 1 et 2. Jusque là, tout est bien; mais ceux de neuvième majeure et mineure de la dominante, ceux de septième de sensible, de septième di-

minuée; tous ceux enfin qui s'attaquent sans préparation, et qui proviennent de substitution, auraient dû suivre immédiatement, et être rangés sous les numéros 3, 4 et 5. Au lieu de cela, les neuvièmes se trouvent au n° 9, la septième de sensible au n° 4, et la septième diminuée au n° 5, tandis que l'accord de septième du second degré, provenant de prolongation et de substitution réunies, se trouve au n° 3, et précède les retardemens simples de quarte dans l'accord parfait, qu'on ne rencontre que sous le n° 7.

Parmi ces retardemens simples, ou du moins parmi leurs résultats, car on ne voit, dans la *sphère harmonique* de M. Aimon, ni prolongations, ni rien de ce qui produit les harmonies composées, on cherche en vain l'accord de septième, retardement de celui de sixte simple, et l'accord de septième et quarte, retardement de celui de quarte et sixte. Je ne parle pas de toutes les harmonies qui peuvent provenir de la prolongation des intervalles altérés dans les résolutions de cadences, et qui ne se trouvent pas non plus dans le tableau de M. Aimon. Ces harmonies, qui sont des acquisitions toutes récentes faites par l'art, n'étant pas d'une nécessité absolue pour écrire ou pour accompagner. Mais je reprocherai à l'auteur de la *sphère harmonique* d'avoir présenté quelquefois des successions vicieuses, telles, par exemple, que la résolution de la quinte diminuée en montant, qui produit entre les parties des extrémités deux quintes successives plates et dures.

Je ferai aussi remarquer à M. Aimon qu'en présentant tout autour de son grand cercle les accords parfaits et de septième dominante dans tous les tons, il peut faire croire aux élèves qu'il s'agit d'harmonies différentes, ce qui est un mal; en outre, au lieu de faire précéder l'accord de septième par l'accord parfait, il aurait mieux valu prendre l'ordre inverse, qui aurait du moins fait voir la résolution de la dissonance.

Il m'en coûte d'affliger un homme estimable; mais je dois lui déclarer qu'en admettant l'idée première de son tableau, l'exécution aurait besoin de grandes améliora-

tions, dont mes critiques ne peuvent même lui donner que les indications principales.

ANNONCES.

Vous qui priez, priez pour moi, romance avec accompagnement de piano, par Endrès. Prix : 2 fr.

— Variations concertantes pour piano et violon, sur un thème d'Armide de Gluck, par Chaulieu et Fontaine. Prix : 7 fr. 50 cent.

— Romance chantée par M. Derval, dans Caleb, musique d'A. Adam. Prix : 1 fr. 50 cent.

— *Les Canards*, couplets chantés par Mme Albert, dans Caleb, musique d'A. Adam. Prix : 1 fr. 50 cent.

A Paris, à l'adresse ci-dessus.

Variations brillantes pour piano seul, dédiées à Mademoiselle Élisa de Regnon, et composées par C.-L. Rhein. Op. 27. Prix : 6 fr. A Paris, chez Zetter et Compe, rue du Faubourg-Poissonnière, n° 3.

— Fantaisie pour piano et harpe sur des motifs du siége de Corinthe, dédiée à Madame, duchesse de Berry, par Mlle Desargues. Prix : 9 fr.

— Souvenir de Moïse pour piano et violon, dédié à Madame la princesse de Chimay, par G.-A. Osborne et A.-J. Oury. Prix, 7 fr. 50 c. A Paris, chez E. Troupenas, rue de Menars, n° 3.

Les auteurs de cette légère production n'ont eu qu'un but, celui de reproduire dans un arrangement agréable les motifs brillans et élégans de l'opéra de *Moïse;* ils se sont fort bien acquittés de la tâche qu'ils avaient entreprise.

ERRATA

DES DEUX PREMIERS VOLUMES DE LA REVUE MUSICALE.

TOME Ier.

Page 33, ligne 1, *au lieu de* Ztumpf, *lisez* Zumpf.
41 2, *au lieu de* Margino, *lisez* Margine.
74 29, *au lieu de* 57,050 francs, *lisez* 67,050.
95 17 et 18, *au lieu de* τῶν σηγια θιῶν, *lisez* τῶν σημαδιῶν.
133 36, *au lieu de* Fraentzl, *lisez* Fraenzl.
153 2, *au lieu de* Federici, *lisez* Farinelli.
165 21, *au lieu de* M. Guillon, *lisez* M. Guillou.
175 10 des notes, *au lieu de* o musc, *lisez* ô muse.
218 5, *au lieu de* rappelé, *lisez* rappelée.
Idem. 8, *au lieu de* engagé, *lisez* engagée.
220 2, *au lieu de* quel doux sourire! *lisez* quel sourire.
360 35, *après ces mots* d'une certaine, *ajoutez* importance.
376 7, *après les mots* clef de sol, *effacez* et s'étend.
385 36, *au lieu de* M. Pésaroni, *lisez* Mme Pisaroni.
476 24, *au lieu du mot* exprimé, *lisez* rendu.
513 29, *au lieu de* Creamthlne cruit, *lisez* Creamthine cruit.
539 7, *au lieu de* musicales, *lisez* instrumentales.
545 dans la note, ligne dernière, *au lieu de* stesto, *lisez* stesso.
578 18, *au lieu de* Frezzalini, *lisez* Frezzolini.

TOME II.

33 26, *au lieu de* six points, *lisez* six pointes.
36 9, *au lieu de* obligé, *lisez* forcé.
44 11, *au lieu de* Simmerman, *lisez* Zimmerman.
50 21, *après le mot* n'entendait, *effacez* même.
65 6, *au lieu de* prédécesseur, *lisez* successeur.
68 1, *au lieu de* Hendel, *lisez* Hændel.
101 16, *au lieu de ces mots* croit que la difficulté, *lisez* pense que la difficulté.
104 avant-dernière ligne, *au lieu de* le son, *lisez* ce son.
109 30, *au lieu de* immaginarii, *lisez* imaginari.
135 avant-dernière ligne, *au lieu de* Caignard de la Tour, *lisez* Cagnard de la Tour.
169 13 et 21, *au lieu de* Handel, *lisez* Hændel.

Page 171 14 et 30, *au lieu de* Teso, *lisez* Tosi.

181 3, *dans cette phrase :* tout en profitant de celui, etc., *supprimez* tout.

347 4, *au lieu de* que de la même corde, *lisez* de la même corde.

461 2, *au lieu de* dans ses (instrumens à) cordes, *lisez* dans les (instrumens à) cordes.

Idem. note 2, quatrième ligne, *au lieu de* cum arca tangitur, *lisez* cum arcu tangitur.

496 10, *aux mots* le talent et le mérite, etc., *substituez la phrase suivante :* « leur talent et leur mérite réels sont « tels, que peu doit importer actuellement à ces ar- « tistes l'une ou l'autre manière, etc. »

510 25, *au lieu de* l'intervalle de ut ♯ à la, *lisez* l'intervalle de ut ♯ à mi.

FIN DU SECOND VOLUME.

TABLE

DES MATIÈRES PRINCIPALES

CONTENUES DANS LE SECOND VOLUME.

Pag.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE (Opéra), p. 16, 297, 371 et 424
— Première représentation de la Somnambule. 212
— Débuts de Damoreau. 354
— Moïse. Débuts de Mme Démeri. 541
ACOUSTIQUE (Principes nouveaux sur l'), par M. Blein. 49
— Éclaircissemens sur cet objet. 135
ÆSTHÉTIQUE (ce que c'est que l'). 369—370
ANECDOTES. 15, 370—371
BASSON à quinze clefs, de M. Adler. 219
BIOGRAPHIE, 13, 187, 349 399, 433 et 529
BURNEY (Charles); *voyez* Biographie. 529
CERONE (Dominique-Pierre); *voyez* Biographie. 399
CHANT (du) et des chanteurs. 73—81
CHANTS (des) populaires de la Grèce moderne. 121—128, 145—148
CHARLATANISME (du) des musiciens. 409—417
CHRONOMÈTRES (sur les divers) et sur le métronome de Maelzel. 361
CIMAROSA (Dominique); *voy.* Biographie. 433
CLARINETTE de M. Janssen. 217
— à dix-neuf clefs, de M. Simiot. 495, 515
COLLECTION (Notice d'une) d'ancienne musique française manuscrite. 9

Pag.

CONCERTO (sur le). 207—211
CONCERT de M. Lafont; *voyez* théâtre de Madame. 355—358
— de Mme Stockausen, de M. Mengal, de M. Herz, et de MM. Bohrer frères. 523—527
CONCOURS de l'école royale de musique. 19, 42
— de musique militaire. 17
CONSIDÉRATIONS sur les réformes opérées dans l'école royale de musique. 553
CONTREBASSE (note sur la), 195—497
CORRESPONDANCE, 45—48, 135—138
Idem. 468—472, 497—494
Idem. 510—515, 562—564
CORS à pistons. 148
— russes. 105
DALAYRAC (Nicolas); *voyez* Biographie. 187
DELCAMBRE (Thomas); *voyez* Nécrologie. 566
DELLA-MARIA (Dominico); *v.* Biographie. 349
DIAPASON (sur le). 203—207
— (sur la détermination d'un). 365
ÉCOLE ROYALE DE MUSIQUE (Concours de). 19, 42
— (Distribution des prix et concert des élèves de l'). 448
— (Sur les réformes opérées dans l'). 553
EDGECUMBE (le comte Mount); ses Réminiscences musicales. 193
ENSEIGNEMENT de la musique. 393
EXÉCUTION musicale (Sur l'). 577
FÊTE MUSICALE des bords de l'Elbe. 140
— de la Bavière. 262

Pag.
Fête musicale anglaise. 330
Gamme chromatique (Formation de la); par M. le baron Blein. 224
— (Objections contre cette formation de la); par M. Troupenas. 510
— (Réponse de M. Blein aux objections contre la). 562
Génération mélodique. 224
Harpe (Sur la) à double mouvement. 337—349
Heptacorde (Notice sur l'). 56—61
Institut de France. Séance publique annuelle de l'académie royale des beaux-arts. 253—260
Institution royale de musique religieuse (Précis sur l'). 358
Instrumens (De l'accord des). 365—369
Jérôme de Moravie, auteur d'un traité de musique. 457, 481
Josquin Desprez (Quelques notions sur). 265
Journaux de musique (Revue des). 313
Lichtenthal (le docteur); son dictionnaire et bibliographie de la musique. 179
Littérature musicale, 1, 95, 145, 179, 193, 241, 289, 375, 505
Majer (Andrea); son discours sur l'origine, les progrès, etc. de la musique italienne. 241, 289
Manuscrit (Notice sur un) du XIIIe siècle. 457—467
Idem. 481—490
Mara (Vie de Mme). 96
Métronome (Sur le) de Maelzel. 361—364
— perfectionné de M. Bienaimé. 334—536
Musique (Examen du travail de M. Villoteau sur la) des peuples orientaux. 1—9
— (Quelques détails sur la) en Russie. 105—111
— (Esquisse de l'état actuel de la) à Londres. 169—178
— (Dictionnaire et bibliographie de la), par le docteur Lichtenthal. 179—186

Pag.
Musique (Observations fugitives d'un voyageur allemand sur l'état de la) à Dresde pendant l'été de 1827. 234—238
— (Discours sur l'origine, les progrès et l'état actuel de la) italienne, par André Majer. 241—248
—*Idem.* 289—297
— (Publication de) religieuse. 306—309
— (Revue des journaux de) publiés dans les divers pays de l'Europe. 313—320
— (De l'enseignement de la). 393—399
— (Histoire de la). 505-510
— (Institution royale de) religieuse. 521—522
Nécrologie. 566
Nouvelles de Paris, 15, 37, 66, 88, 111, 138, 162, 212, 227, 275, 297, 320, 351, 371, 401, 417, 445, 472, 494, 521, 536, 564.
Nouvelles des Départemens. 114
Nouvelles Étrangères, 22, 93, 117, 140, 190, 234, 260, 282, 304, 327, 373, 405, 477, 552, 567.
Odéon (théâtre royal de l'); le Paria, le Barbier de Séville. 88
— Les Deux Figaro. 111
— Tancrède. 164
— Première représentation de l'Eau de Jouvence. 279
— Première représentation de Charles V et Duguesclin. 353
— Don Juan. 536
Opéra-Comique (théâtre royal de). Les Deux Journées; la Dame Blanche. 40
— Rentrée des Sociétaires.— Michel-Ange, Marie et les Rendez-vous Bourgeois. 138
— Première représentation d'une Nuit de Gustave Wasa. 227
— Première représentation de l'Orphelin et le Brigadier. 275

Pag.

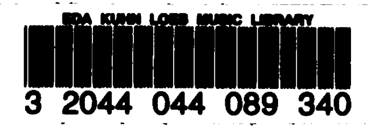
Opéra-Comique (théâtre royal de). Première représentation du Roi et le Batelier. 351
— Débuts de Mlle Hirté. Reprise de l'Amant et le Mari. 404
— Première représentation du Colporteur. 417
— Représentation au bénéfice de Huet. 472
— Première représentation de Masaniello. 543
Orgue expressif perfectionné de M. Erard. 128
Paer (Lettre de M.) aux dilettantis. 61
Pianos de MM. Pfeiffer, Roller, Pleyel, Dietz, Klepfer, etc. 82, 97
Piano mélographe de M. Careyre. 45, 517
—— de M. Baudouin. 517
Plectroeuphon (le). 499, 593
Rubebbe, instrument du moyen âge; manière de l'accorder. 461
Solfèges (Sur le choix des). 491
Solmisation (Sur la) et le solfège. 485
Théâtre royal Italien. Première représentation de Tebaldo ed Isolina. 37—40
— La Donna del Lago. Débuts de M. Poggi. 66—67
— Première représentation de Giuletta e Romeo. 162-164, 300—303
— Concert vocal et instrumental. 355
—Tancredi. Déb. de Mme Robert. 401—404
— L'Italiana in Algeri. 445—448
— Otello. Déb. de Mlle Sontag. 548—550
Théâtre des Nouveautés. Figaro, ou le Jour des Noces. 90
— Première représentation de Faust. 320
Theatres de Francfort-sur-le-Mein. 22
— de Kœnigstadt à Berlin. 93—94

Pag.

Theatres de Bologne. 94
— de Madrid. 117—120
— royal de Bruxelles. 190
— de Francfort-sur-le-Mein. 238
— de la Scala, à Milan. 238—239
— royal et de Kœnigstadt, à Berlin. 260—262
— de Munich. 262
— de Francfort. 263
— Cocomero, et di Borgognissanti à Florence. 263
— Valle, à Rome. 263
— Saint-Luc, à Venise. 263—264
— Karnthnerthor, à Vienne. 282—284
— de Stuttgard. 284
— de Weimar. 284—285
— de Kœnigsberg. 285—287
— de Prague. 287
— de Cassel. 304—305
— de Trieste. 305—306
— royal, de Kœnigstatd, à Berlin. 327—330
— de Cassel. 330
— de Dresde. 330
— de Mayence. 330
— de la Scala, à Milan. 373—374
— de la Scala, à Milan. 552
— della Fenice, à Venise. 552
— Nuovo, à Nice. 552
— de Milan. 567
— de Kœnigstadt, à Berlin. 405 569
— de La Fenice, à Venise. 570
Théâtres (deux mots sur les) de Paris. 148—153
Tons (désignation des) en Italie; sur quoi fondée. 45
Variétés. 203, 441, 495, 518
Viadana (Louis); *voyez* Biographie. 13
Vielle, instrument du moyen âge; manière de l'accorder. 462
— Son étendue générale. 487
Villoteau. Son travail sur les instrumens des Orientaux. 1
Violons, altos et basses perfectionnés, par M. Thibaut. 25

FIN DE LA TABLE DU SECOND VOLUME.




EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 044 089 340



